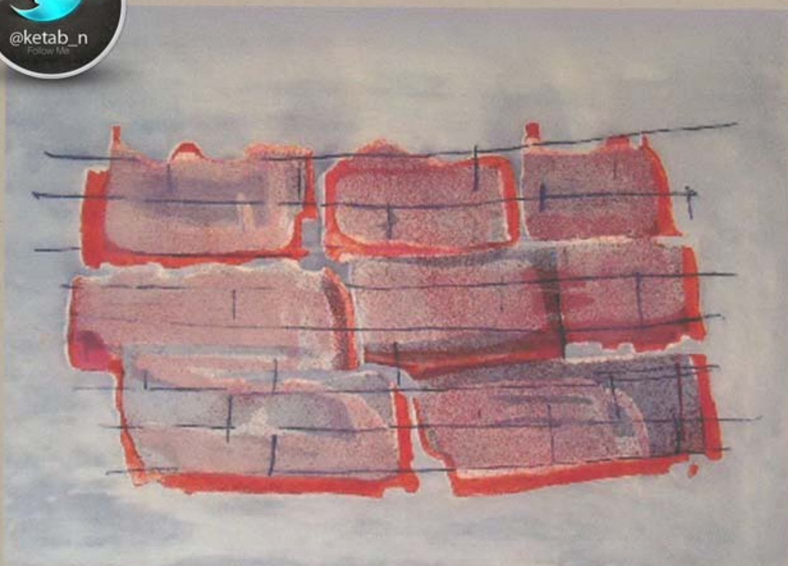
ميلان كونديرا

الستارة



المركز الثقافي العربي

ميلان كونديرا

الستارة

بحث من سبعة أجزاء

ترجمة: معن عاقل

المركز الثقافي العربي

ميلان كونديرا

الستارة

الكتاب

الستارة

تأليف

ميلان كونديرا

ترجمة

معن عاقل

الطبعة

الأولى، 2015

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9953-68-777-3

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 0522 303339 ـ 0522 307651

فاكس: 305726 522 212+

Email: markaz.casablanca@gmail.com

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 01 ـ 352826 01

فاكس: 343701 1 961+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

هذه ترجمة عن اللغة الفرنسية لكتاب:

Le rideau

Milan Kundera

الجزء الأول

وعي الاستمرارية

وعي الاستمرارية

ثمة طرفة تحكى عن والدي الموسيقي. كان بصحبة أصدقائه في مكان تصدح فيه أنغام سيمفونية منبعثة من راديو أو حاكي. وعلى الفور تَعَرَّف الأصدقاء، وهم جميعاً موسيقيون أو مولعون بالموسيقى، على السيمفونية التاسعة لبيتهوفن، سألوا أبي: «ما هذه الموسيقى؟» فأجابهم بعد تفكير مديد: «تشبه موسيقى بيتهوفن». حبس الجميع ضحكتهم: فوالدي لم يتعرف على السيمفونية التاسعة! «وهل أنت متأكد من ذلك؟ - قال أبي: أجل، تشبه موسيقى بيتهوفن في مرحلته الأخيرة - وكيف استطعت أن تعرف أنها مرحلته الأخيرة؟» عندئذٍ، لفت والدي انتباههم إلى رابطة هارمونية ما كان بوسع بيتهوفن الشاب استخدامها البتة.

ليست الطرفة بالتأكيد سوى ابتكار ماكر، لكنها توضح جيداً معنى وعي الاستمرارية التاريخية، إحدى السمات التي يتميز بها الإنسان المنتمي إلى الحضارة التي هي (أو كانت) حضارتنا. كل شيء يتخذ مظهر تاريخ في نظرنا، ويتبدى تقريباً كتسلسل منطقي للأحداث والمواقف والأعمال. عرفتُ في مطلع شبابي، بشكلٍ

طبيعي ودون عناء، التسلسل الزمني الدقيق لأعمال المؤلفين الذين أحبّهم. فمن المستحيل الظنّ بأنّ الشاعر أبولينير كتب ديوان الكحول بعد ديوان دلالات جمالية لأنه لو كانت هذه هي الحال، لكان شاعراً آخر، ولكان لعمله معنى آخر! أحبُّ كل لوحة لبيكاسو لذاتها، لكنني أحبُّ أيضاً جميع أعمال بيكاسو المدركة كدرب طويل أعرف مراحله المتعاقبة عن ظهر قلب. من أين نأتي؟ وأين نذهب؟ لهذه الأسئلة الميتافيزيقية معنى ملموس وواضح في الفن، وهي ليست بلا إجابات إطلاقاً.

تاريخ وقيمة

لنتخيل مؤلفاً معاصراً كتب سوناتا تشبه سوناتات بيتهوفن بشكلها وإيقاعاتها وأنغامها، ولنتخيل أيضاً أن هذه السوناتا مؤلفة بمنتهى المهارة، كأنها لبيتهوفن حقاً، بحيث يمكن إدراجها بين أفضل أعماله. لكنها مهما بلغت من الروعة، ستحمل على الضحك عندما يمهرها مؤلف معاصر بتوقيعه. أو بالأحرى سيصفّقون لمؤلفها على أنه ماهر في محاكاة أعمال مَن سبقه.

عجباً! أنشعر بمتعة جمالية إزاء سوناتا بيتهوفن ولا نشعر بها إزاء أخرى لها الأسلوب ذاته والسحر ذاته إذا مهرها أحد معاصرينا بتوقيعه؟ أليس هذا أوجّ الرياء؟ وبدل أن يكون الإحساس بالجمال عفوياً وتمليه علينا حساسيتنا، هو إذاً عقلي ومشروط بمعرفة تاريخ؟

لا حيلة لنا في ذلك: الوعي التاريخي ملتصق بإدراكنا للفن إلى حد أننا سنشعر بهذه المفارقة التاريخية (عمل بيتهوفن المؤرخ اليوم)

عفوياً (أي دون أي رياء) مثيرة للسخرية، مزيفة، غير ملائمة، بل ممسوخة. فوعينا للاستمرارية قوي لدرجة أنه يتدخّل في إدراك كلّ عمل فني.

كتب جان ميكاروفسكي مؤسّس علم الجمال البنيوي في براغ عام 1932: «وحدها فرضية القيمة الجمالية الموضوعية تعطي معنى للتطور التاريخي للفن» وبعبارة أخرى: حين لا توجد القيمة الجمالية، لا يكون تاريخ الفن إلا مستودعاً واسعاً للأعمال الفنية التي ليس لتسلسلها التاريخي أي معنى. وبالعكس: يمكن في سياق التطور التاريخي لفن وحسب، إدراك قيمته الجمالية.

ولكن عن أية قيمة جمالية موضوعية يمكننا التحدث، إذا كانت لكل أمة وكل حقبة تاريخية وكل مجموعة اجتماعية أذواقها الخاصة؟ من وجهة نظر سوسيولوجية، ليس لتاريخ أيّ فن معنى في ذاته، بل هو جزء من تاريخ مجتمع، مثل تاريخ ملابسه، وأعرافه في المأتم والزفاف، وهواياته الرياضية أو أعياده. هكذا تقريباً وُصِفَت الرواية في المقالة التي خَصَّصتها لها أنسكلوبيديا ديدرو ودالمبير. يُميِّز مؤلف هذا النص، الفارس جوكور، في الرواية انتشاراً كبيراً («جميع الناس يقرؤونها تقريباً») وتأثيراً أخلاقياً (أحياناً مفيداً، وأحياناً مسيئاً)، لكن ليس لها أية قيمة خاصة؛ فضلاً عن ذلك، لا يذكر أياً من الروائيين الذين يعجبوننا اليوم: رابليه وسرفانتس، وكوميدو وكريمولشوزن ودوفو وسويفت، وسموليت، ولوزاج، والأب بريفوست؛ فالرواية لا تمثل بالنسبة إلى الفارس جوكور لا فناً ولا تاريخاً مستقلين.

رابليه وسرفانتس. ليس أمراً مشيناً أن لا يأتي الموسوعي على

ذكرهما البتة؛ فرابليه لم يهمه أن يكون روائياً أو لا يكون وسرفانتس فكّر بكتابة خاتمة ساخرة في الأدب الفنتازي للمرحلة السابقة؛ ولم يعتبر أي منهما نفسه «مؤسساً»، لكن لاحقاً وبالتدريج، نَسَبَتْ ممارسة فن الرواية إليهما هذه الحالة. ونسبتها لهما ليس لأنهما كانا أول مَن كتبا روايات (ثمة كثير من الروائيين الآخرين قبل سرفانتس)، بل لأن أعمالهما أفصحت، أفضل من الأعمال الأخرى، عن سبب وجود هذا الفن الملحمي الجديد؛ لأنها مثلتْ بالنسبة إلى خلفائهم القيم الروائية العظيمة الأولى: وفقط عندما بدأ الناس يرون في رواية قيّمة، قيمة خاصة، قيمة جمالية، استطاعت الروايات في تعاقبها أن تتبدى كتاريخ.

نظرية الرواية

كان فيلدينغ واحداً من الرواد الروائيين الأوائل القادرين على التفكير بشعرية الرواية؛ فكلّ واحد من الأجزاء الثمانية عشر لروايته توم جونز يبتدئ بفصلٍ مخصَّص لنوع من نظرية الرواية (نظرية خفيفة ومسلية؛ لأنّ أي روائي يصيغ نظريته هكذا: يحافظ بحرصٍ على لغته الخاصة، ويتجنب لغة المتبحِّرين الغامضة كأنها الطاعون).

كتب فيلدينغ روايته عام 1749، أي بعد قرنين من غارغانتيا وبانتاغرويل، وبعد قرن ونصف من دون كيشوت، ومع ذلك، حتى لو نُسِبَتْ الرواية لرابليه وسرفانتس، ظلت بالنسبة له فناً جديداً، حتى إنه يلفت الانتباه إلى نفسه بوصفه «مؤسس إقليم أدبي جديد...». وهذا «الإقليم الجديد» جديد إلى حدّ أنه ليس له اسم بعد! وبدقة

أكثر، له اسمان في اللغة الإنكليزية، قصة (novel) ورواية (romance)، لكن فيلدينغ يمتنع عن استخدامهما، لأنه فور اكتشاف هذا «الإقليم الجديد» اجتاحته «جحافل الروايات البليدة والضخمة (a swarm of foolish novels and monstruous romances)». وحتى لا يوضع في السلة ذاتها مع أولئك الذين يحتقرهم، «يتجنب بحرص كلمة رواية» ويشير إلى هذا الفن الجديد بصيغة معقَّدة كفاية لكنها دقيقة بشكل لافت: «كتابة نثرية - هزلية - ملحمية (prosaic-comi-epic writing)».

يحاول تعريف هذا الفن، أي تحديد سبب وجوده، وتعيين ميدان الواقع الذي يجب عليه أن يضيئه ويستكشفه ويُدركه: «الغذاء الذي نقترحه هنا على قارئنا ليس سوى **الطبيعة الإنسانية**» ليست سخافة هذا التأكيد إلا ظاهرية؛ فقد كان الناس يرون آنذاك في الرواية سِيَراً مسلِّية، مثالية، ملهية، لكن لا أكثر؛ وما كان لأحد أن يمنحها هدفاً عاماً، أي صارماً وجدياً، مثل امتحان «الطبيعة الإنسانية»؛ وما كان لأحد أن يرفع الرواية إلى مرتبة التفكير بالإنسان بوصفه إنساناً.

في وسط سرده لـ توم جونز، يتوقف فيلدينغ فجأة ليعلن أنّ إحدى الشخصيات تذهله؛ فسلوكها يبدو له «غير مفسَّر أكثر من جميع المستحيلات التي سبق أن دخلت دماغ هذا المخلوق الغريب والعجيب الذي هو الإنسان»؛ في الواقع، الدهشة أمام ما هو «غير مفسر» في «هذا المخلوق الغريب الذي هو الإنسان» هي بالنسبة إلى فيلدينغ المحرِّض الأول على كتابة رواية، وسبب إبداعها. «الإبداع» (الكلمة ذاتها تقال أيضاً في الإنكليزية) هو الكلمة - المفتاح بالنسبة

إلى فيلدينغ؛ يستند إلى أصلها اللاتيني، inventio، الذي يعني اكتشاف (discovery, finding out)؛ يكشف الروائي، وهو يبدع روايته، جانباً ظَلَّ مجهولاً ومخبوءاً من «الطبيعة الإنسانية» حتى لحظة الكتابة؛ الإبداع الروائي هو إذاً فعلُ معرفة يحدده فيلدينغ «كاختراق سريع وثاقب للجوهر الحقيقي لكل ما يشكل موضوعاً لتأملنا» (a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation). (جملة لافتة؛ الصفة «سريع» - quick - تعني أن المقصود هو فعل معرفة نوعي يلعب فيه الحدس دوراً أساسياً).

وما هو شكل هذه الكتابة «النثرية - الهزلية - المحمية»؟ يعلن فيلدينغ: «باعتباري مؤسس إقليم أدبي جديد، لدي ملء الحرية أن أسنّ القوانين في هذه الولاية القضائية» ويدافع عن نفسه مسبقاً ضدّ كل المعايير التي يريد أن يمليها عليه «موظفو الأدب» الذين هم النقّاد برأيه؛ فالرواية محدّدة بالنسبة له، ويبدو لي هذا أساسي، في سبب وجودها؛ وفي ميدان الواقع الذي يجب عليها «اكتشافه»؛ وبالمقابل، يرتبط شكلها بحرية لا يمكن لأحد حصرها وسيغدو تطورها مفاجأة دائمة.

ألونزو كيخادا المسكين

أراد المسكين ألونزو كيخادا الارتقاء بنفسه إلى الشخصية الأسطورية لفارس متجول. في كلّ التاريخ الأدبي، نجح سرفانتس فقط في عكس ذلك: أرسل شخصية أسطورية إلى أسفل: إلى عالم

النثر. النثر، هذه الكلمة لا تعني لغة غير منظومة شعراً فقط؛ بل تعني أيضاً السمة الواقعية واليومية والمادية للحياة. والقول بأن الرواية هي فن النثر، ليس تحصيل حاصل إذاً؛ فهذه الكلمة تحدِّد المعنى العميق لهذا الفن. لم يخطر ببال هوميروس أن يتساءل إن احتفظ أخيل وأجاكس بكلّ أسنانهما بعد معاركهما العديدة. أما بالنسبة إلى دون كيشوت وسانشو فالأسنان هي هَمٌّ دائم، الأسنان التي تؤلم، الأسنان التي تتناقص. «اعلم يا سانشو أنّ أيّ سنٍّ أثمن من أية ماسة».

لكن النثر ليس الجانب المرهق أو القاسي من الحياة وحسب، بل هو أيضاً جمال مهمل حتى الآن: جمال المشاعر المتواضعة، مثل تلك الصداقة المتَّسمة بالإلفة التي يشعر بها سانشو إزاء دون كيشوت. فهذا الأخير يؤنبه على ثرثرته الوقحة مدعياً أنه لا يوجد تابعٌ في أي كتاب عن الفروسية تجرأ على الحديث مع سيده بهذه النبرة. طبعاً لا: فصداقة سانشو هي إحدى الاكتشافات السرفانتسية للجمالية النثرية الجديدة. يقول سانشو: «... طفلٌ صغيرٌ قد يقنعه أنّ الليل يحلّ في عزّ الظهيرة: وبسبب هذه البساطة أحبّه مثل حياتي الخاصة ولا يمكن لكل تهوراته وطيشه أن يفرِّقوني عنه».

موت دون كيشوت مؤثِّر بقدر ما هو نثري، أيْ خالٍ من أيّ تفخيم. سبق أن أملى وصيته، ثم ظلّ يحتضر طيلة ثلاثة أيام وهو محاطٌ بالناس الذين يحبونه: مع ذلك، «هذا لم يمنع ابنة الأخ عن الأكل، والمربية عن الشرب، وسانشو عن أن يكون منشرح المزاج. فواقعة أنهم سيرثون شيئاً ما تمحو أو تخفِّف حزنهم لأن موت الإنسان حتمي».

يشرح دون كيشوت لسانشو أنّ هوميروس وفيرجيل لم يصِفا الشخصيات «كما كانت، بل كما يجب عليها أن تكون لاستخدامها أمثولة في الفضيلة للأجيال القادمة». بينما دون كيشوت نفسه متعطش لأمثولة يحتذي بها. لا تستدعي الشخصيات الروائية أن نحبّها لفضائلها. تحتاج أن نفهمها، وهذا أمر مختلف تماماً. أبطال الملحمة ينتصرون، أو يحتفظون حتى الرمق الأخير بعظمتهم حين يهزمون. أما دون كيشوت فَهُزِمَ. وبلا أية عظمة. لأنّ كل شيء يتّضح في الحال: الحياة الإنسانية بوصفها كذلك هي هزيمة. والأمر الوحيد الذي يبقى لنا إزاء هذه الهزيمة المحتومة التي ندعوها الحياة هو محاولة فهمها. وهنا يكمن سبب وجود فن الرواية.

استبدادية «القصة»

توم جونز طفل لقيط؛ يُقيم في قصر ريفي حيث يرعاه ويربيه اللورد ألورثي؛ يقع الفتى في غرام صوفي، ابنة الجار الثري، وعندما ينفضح حبه على الملأ (في نهاية الجزء السادس)، يشي به أعداؤه غدراً فيطرده ألورثي غاضباً؛ ويبدأ عندئذٍ تشرُّده الطويل (مستعيداً تأليف الرواية «التشردية» التي بطلها الوحيد «متشرد» يعيش سلسلة مغامرات ويصادف كل مرة شخصيات جديدة) وقبيل النهاية فقط (في الجزء السابع عشر والثامن عشر) تعود الرواية إلى الحبكة الرئيسة: بعد عاصفة اكتشافات مدهشة، ينحلّ لغز أصل توم: إنه الابن غير الشرعي لأخت ألورثي الغالية، الميتة منذ زمن طويل؛ ينتصر ويتزوج محبوبته صوفي في الفصل الأخير من الرواية.

عندما يعلن فيلدينغ حريته الكاملة إزاء الشكل الروائي، يفكر أولاً في رفضه لاختصار الرواية إلى هذه السلسلة السببية من الأفعال والإيماءات والكلمات التي يسميها الإنكليز «القصة» والتي تزعم أنها تشكِّل معنى وجوهر الرواية؛ ضد هذه السلطة المطلقة «للقصة» يطالب خصوصاً بحقّه في قطع القصّ، «حيث شاء ومتى شاء»، بإدخال تعليقاته وأفكاره الخاصة، بمعنى آخر، بواسطة استطرادات، لكنه يستخدم هو أيضاً «القصة» كأنها الأساس الوحيد الممكن لضمان وحدة التأليف، ولإعادة ربط البداية بالنهاية. لذلك أنهى رواية توم جونز (ولو بمسحة من ابتسامة تهكمية خفية ربما) قارعاً ناقوس النهاية السعيدة بالزواج.

من هذا المنظور، تبدو رواية تريسترام شاندي(*)، المكتوبة بعد حوالي خمسة عشر عاماً، كأول إقالة جذرية وكاملة «للقصة». وبينما راح فيلدينغ يفتح في كل مكان نوافذ الاستطرادات والأحداث العرضية على مصراعيها، حتى لا يختنق في الرواق الطويل للتسلسل السببي للأحداث، رفض ستيرن تماماً «القصة»، فروايته ليست إلا استطراداً وحيداً يتضاعف، مجرد حفلة مرحة من الأحداث العرضية التي وحدتها، الهشة بشكلٍ متعمد، الهشة على نحو مضحك، ليست مترابطة إلا ببضع شخصيات أصيلة تحمل تفاهة أفعالها المجهرية على الضحك.

(*) تريسترام شاندي: كتبها لورنس ستيرن (1713-1768) وهو روائي إنكليزي إيرلندي المولد وذلك في تسعة مجلدات، وتعدُّ من أشهر الأعمال الروائية في القرن الثامن عشر، جعلت كاتبها يحتلّ مكانة مرموقة في تاريخ الأدب الإنكليزي عامة.

يحب البعض أن يقارن ستيرن بثَوْرِيّي الشكل الروائي العظام في القرن العشرين؛ هذا صواب، ما عدا أن ستيرن لم يكن «شاعراً ملعوناً»؛ وقد صفَّق جمهور عريض له؛ وأنجز قراره العظيم بالاستقالة مبتسماً، ضاحكاً، ساخراً. فضلاً عن أن أحداً لم يلُمْه لأنه صعبٌ وغير مفهوم؛ وإذا كان يثير، فبسبب خفته وطيشه، وأكثر أيضاً بسبب اللامعنى الصادم للموضوعات التي يعالجها.

أولئك الذين لاموه على هذا اللامعنى اختاروا الكلمة الصائبة، لكن لنتذكر ما قاله فيلدينغ: «الغذاء الذي نعرضه هنا على قارئنا ليس إلا الطبيعة الإنسانية». والحالة هذه، هل الأفعال العظيمة الدرامية هي حقاً أفضل مفتاح لفهم «الطبيعة الإنسانية»؟ألن تنتصب بالأحرى كسدٍّ يخفي الحياة كما هي عليه؟ أليس اللامعنى بالضبط واحداً من أعظم مشاكلنا؟ أليس هو قدرنا؟ وإذا كانت الإجابة نعم، فهل هذا القدر هو حظنا أم شقاؤنا؟ خُزْيُنا أم بالعكس عزاؤنا، وخلاصنا وحبنا البريء وملاذنا؟

كانت هذه الأسئلة غير متوقّعة ومستفزة. وما أتاح طرحها هو لعبة الشكل في رواية تريسترام شانداي. ففي فن الرواية، الاكتشافات الوجودية وتغيّر الشكل متلازمان.

في البحث عن الزمن الحاضر

كان دون كيشوت يُحتضر، ولكن ذلك «لم يمنع ابنة أخيه عن الطعام، والمربية عن الشراب، وسانشو عن أن يكون منشرح

المزاج». لبرهة، تزيح هذه الجملة الستارة التي تحجب نثر الحياة، لكن ماذا لو أردنا اختبار هذا النثر من كثب؟ وبالتفصيل؟ ومن لحظة إلى أخرى؟ كيف يتبدى المزاج المنشرح لسانشو؟ هل هو ثرثار؟ هل يتكلم مع المرأتين؟ عن ماذا؟ هل يمكث طوال الوقت قرب سرير سيده؟

بالتعريف، الراوي يحكي ما جرى، لكن كل حدث صغير، بعد أن يمسي ماضياً، يفقد طابعه الملموس ويستحيل إلى صورة شبحية. السرد هو ذكرى، إذن اختصارٌ وتبسيطٌ وتجريدٌ. والوجه الحقيقي للحياة، للغة النثر في الحياة، لا يوجد إلا في الزمن الحاضر، لكن كيف نروي أحداثاً منصرمة ونعيدها إلى الزمن الحاضر الذي افتقدته؟ عثر فن الرواية على الإجابة: عرضُ الماضي في مشاهد. المشهد، حتى المروي في زمن الماضي النحوي، هو أنطولوجيا الحاضر: نراه ونسمعه؛ يحدث أمامنا، هنا والآن.

عندما كان قرّاء فيلدينغ يطالعون روايته، كانوا يتحولون إلى مستمعين مسحورين برَجُلٍ ألمعي ويحبسون أنفاسهم إزاء ما يرويه. أما بلزاك فحَوَّلَ قرَّاءه، بعد حوالى أربعة وعشرين عاماً، إلى مشاهدين ينظرون إلى شاشة (شاشة سينما قبل الحرف) وجعلهم سحره الروائي يرون فيها مشاهد لم يكن بوسعهم أن يحيدوا ببصرهم عنها.

لم يكن فيلدينغ يختلق حكايا مستحيلة أو لا تصدَّق؛ مع أن محاكاة الواقع فيما يرويه كان همّه الأخير؛ لم يُرِد إبهار مستمعيه بوهم الواقع، بل بسحر حبكته، بملاحظاته غير المتوقعة، بالمواقف

المفاجئة التي يخلقها. وبالعكس، عندما قام سحر الرواية على الاستحضار البصري والصوتي للمَشَاهِد، **أصبحت محاكاة الواقع قاعدة القواعد: الشرط اللازم (sine qua non) حتى يصدق القارىء ما يراه.**

لم يهتم فيلدينغ بالحياة اليومية (ولم يؤمن أنّ التفاهة يمكن أن تغدو يوماً موضوعاً عظيماً للرواية)؛ لم يتظاهر أنه يصغي بواسطة الأسرار الصغيرة جداً إلى الأفكار التي تخطر ببال شخصياته (راح ينظر إليها من الخارج ويتقدم نحو حالتها النفسية بافتراضات واضحة وغالباً مضحكة)؛ كان الوصف يُضجرُه ولم يتوقف عند المظهر الجسدي لأبطاله (فأنتم لم تعرفوا ما هو لون عيني توم)، ولا عند الخلفية التاريخية للرواية؛ وحامَ سرده بمرحٍ فوق المشاهد التي لا يَستحضر فيها إلا مقتطفات يجدها ضرورية لإيضاح الحبكة وللتفكير؛ فلندن التي تنفكّ فيها عقدة مصير توم تشبه دائرة صغيرة مطبوعة على خريطة أكثر من كونها عاصمة حقيقية: لم يصف الشوارع والساحات والقصور وحتى لم يسمِّها.

أبصر القرن التاسع عشر النور إبان عقود الانفجارات التي غيَّرت مراراً وكلياً وجه أوروبا كلها. تغير شيء ما جوهري في وجود الإنسان حينئذٍ، وباستمرار: أصبح التاريخ تجربة كلّ شخص؛ وبدأ الإنسان يفهم أنه لن يموت في العالم ذاته الذي ولد فيه، وأخذت ساعة التاريخ الحائطية تعلن الزمن بصوت مرتفع، في كلّ مكان، حتى داخل الروايات التي احْتُسِبَ زمنها على الفور وتَحَدَّد. وصار يُشار إلى الاختفاء (التحول) القريب لكل أداة صغيرة وكل كرسي

وكل تنورة. ودخلنا في عصر الوصف. (الوصف: إشفاق على العابر؛ إنقاذ للزائل). باريس بلزاك لا تشبه لندن فيلدينغ، لساحاتها أسماء ولمنازلها ألوان ولشوارعها روائح وضجيج، إنها باريس في لحظة معينة، باريس كما لم تكن من قبل وكما لن تكون فيما بعد أبداً. وصار يُشار إلى كلّ مشهد في الرواية (ولو بفضل شكلِ كرسي أو تفصيل بَزَّة) بواسطة تاريخ يُنمذج ويُعيد نمذجة وجه العالم بمجرد خروجه من الظلام.

أضيئت كوكبة نجوم جديدة في سماء طريق الرواية التي دخلت قرنها العظيم، قرن شعبيتها وسلطتها؛ حينئذٍ، وترسخّت «فكرة ماهية الرواية» وسيطرت على فنّ الرواية حتى فلوبير، حتى تولستوي، حتى بروست؛ وستحجب بنصف نسيان روايات القرن السابق (تفصيل لا يصدق: لم يقرأ زولا قط رواية **العلاقات الخطيرة!**) وستجعل من الصعب تغيير مستقبل الرواية.

تعدّد معاني كلمة «تاريخ»

في هاتين العبارتين: «تاريخ ألمانيا»، «تاريخ فرنسا»، يختلف المُضاف إليه بينما يحتفظ مفهوم التاريخ بالمعنى ذاته. وفي عبارات «تاريخ الإنسانية»، «تاريخ التقنية»، «تاريخ العلم»، «تاريخ هذا الفن أو ذاك» ليس المُضاف إليه هو المختلف فقط، بل حتى كلمة «تاريخ» تعني كل مرة شيئاً مختلفاً.

يكتشف الطبيب (أ) طريقة عبقرية لعلاج أحد الأمراض، لكن

الطبيب (ب) يضع بعد عشر سنوات طريقة أخرى أكثر فعالية بحيث تُهْمَل الطريقة السابقة (رغم أنها عبقرية) وتُنْسَى. تاريخ العلم له طابع التقدم.

أمّا إذا طبَّقنا مفهوم التاريخ على الفن، لن تعود له صلةٌ بالتقدم؛ فهو لا يتضمن إتقاناً وتحسيناً وارتقاءً؛ يشبه الإقدام على رحلة لاكتشاف أراضٍ مجهولة وتدوينها على خريطة. ليس طموح الروائي أن يكتب أفضل من سابقيه وحسب، بل وأن يرى ما لم يروه، أن يقول ما لم يقولوه. لم تُقَلِّل شعرية فلوبير من شأن شعرية بلزاك كما أن اكتشاف القطب الشمالي لم يُلْغِ اكتشاف أميركا.

لا يتعلق تاريخ التقنية بالإنسان وحريته؛ ولا يمكنه أن يختلف عمّا كانه ولا عمّا سيكونه، بخضوعه لمنطقه الخاص؛ وبهذا المعنى هو غير إنساني؛ ولو أنّ إديسون لم يخترع المصباح، لكان آخرَ اخترعه، لكن لو لم تخطر ببال لورانس ستيرن الفكرة المجنونة لكتابة رواية دون أية «قصة»، لما حلّ أحد مكانه ولما صار تاريخ الرواية على النحو الذي نعرفه.

«تاريخ الأدب، على العكس من التاريخ فقط، يجب ألا يتضمن إلا أسماء الانتصارات، ما دامت الهزائم فيه ليست انتصاراً لأحد». تلخِّص هذه الجملة الألمعية لجوليان غراك كلّ النتائج حيث إن تاريخ الأدب، «على العكس من التاريخ فقط»، ليس تاريخ أحداث، إنما تاريخ قيم. فلولا واترلو لكان تاريخ فرنسا غير مفهوم، لكن كُتَّابَ واترلو الصغار وحتى الكبار لا مكان لهم إلا في النسيان.

التاريخ «فقط»، تاريخ الإنسانية، هو تاريخ أحداث لم تعُد

موجودة ولا تُسهم بشكل مباشر في حياتنا. أما تاريخ الفن، لأنه تاريخ القيم، أي تاريخ الوقائع الضرورية لنا، فهو حاضر دوماً، معنا دوماً؛ ويصغي الناس إلى مونتيفيردي(*) وسترافينسكي(**) في الحفلة الموسيقية ذاتها.

وما دامت قيم الأعمال الفنية معنا دوماً، فإنها تُثير الشك باستمرار، تُمنع، تُحاكم، وتعاد محاكمتها، لكن كيف تُحاكم؟ ليس هناك في مجال الفن معايير دقيقة لأجل ذلك. كلّ حكم جمالي هو رهانٌ شخصي؛ لكن رهاناً لا ينغلق على ذاتيته التي تواجه أحكاماً أخرى، يميل إلى أن يُعْرَف، ويصبو إلى الموضوعية. في الوعي الجمعي، تاريخُ الرواية بكل زمانه الممتدّ من رابليه حتى أيامنا هذه، يوجد هكذا في تحوُّل مستمر يشارك فيه الذكاء والغباء، الكفاءة وعدم الكفاءة، وفوق ذلك النسيان الذي لا يفتأ يوسع مقبرته الفسيحة

(*) كلاوديو مونتيفيري: 1567-1643 هو مؤلف إيطالي، كان من بين الذين ساهموا في وضع قواعد فن الأوبرا في إيطاليا. من أعماله الأوبرالية المشهورة: أورفيو (1607)، أريانا (1608)، عودة عَوْلِس (1641)، كما وضع تسعة كتب في فن المادريغال والكانتاتا، أحدثت أعماله ثورة حقيقية في اللغة الموسيقية الغربية.

(**) إيغور فيودوروفيتش سترافينسكي: ولد في بطرسبورغ، وأخذ دروساً في البيانو وهو في التاسعة من عمره، وتعلم التأليف والتوزيع الموسيقي على يد المؤلف الموسيقي الروسي نيكولاي ريمسكي كورساكوف من عام 1903 إلى عام 1908. ترك سترافينسكي روسيا عام 1914، متنقلاً أولاً إلى سويسرا ثم إلى فرنسا عام 1920، فإلى الولايات المتحدة عام 1939. صار سترافينسكي مواطناً فرنسياً عام 1934، ثم مواطناً أميركياً عام 1945. من مؤلفاته ثلاث مقطوعات في موسيقى الرقص التعبيري - الباليه - هي: طائر النار (1910)؛ بيتروشكا (1911)؛ وقدسية الربيع (1913).

التي ترقد فيها، إلى جانب اللاقيم، قيمٌ منتَقَصٌ من قدرها، مستخفٌّ بها أو منسية. وهذا الظلم المحتوم يجعل تاريخ الفن إنسانياً بعمق.

جمال التكثيف المفاجىء للحياة

في روايات دوستوفسكي، لا تكفّ ساعة الحائط عن تحديد الوقت: «كانت الساعة حوالي التاسعة صباحاً» هي الجملة الأولى في رواية الأبله؛ في هذه اللحظة، وبمصادفة محضة (أجل، تبدأ الرواية بمصادفة كبرى!) تتلاقى ثلاث شخصيات لم ترَ بعضها من قبل في مقصورة قطار: ميشكين، روغوجين، ليبيدوف؛ وسرعان ما تظهر في محادثتهم بطلة الرواية ناتاشيا فيليبوفنا. الساعة الحادية عشرة، يقرع ميشكين باب منزل الجنرال إيبانتشين، الساعة الثانية عشرة والنصف ظهراً، يتغدى مع زوجة الجنرال وبناتها الثلاث؛ وفي أثناء الحديث، تظهر ناتاشيا فيليبوفنا من جديد: نعلم أنّ شخصاً يُدعى توتسكي أعالها ويسعى بأيّ ثمن لتزويجها إلى غانيا، سكرتير إيبانتشين، وأن عليها إعلان قرارها هذا المساء خلال الحفلة المُقامة بمناسبة عيد ميلادها الخامس والعشرين. وعندما ينتهي الغداء يصطحب غانيا ميشكين إلى منزل أسرته الذي تصل إليه ناتاشيا فيليبوفنا على نحوٍ غير متوقع، وبعدها بقليل، بشكل مباغت (كل مشهد عند دوستوفسكي يخضع لإيقاع الوصولات المباغتة) يصل روغوجين ثملاً بصحبة سكارى آخرين. وتمضي الحفلة المسائية في منزل ناتاشيا في الإثارة: ينتظر توتسكي بصبر إعلان الزواج، بينما يبوح ميشكين وروغوجين معاً بحبهما لناتاشيا ويعطيها روغوجين فوق

ذلك رزمة من مئة ألف روبل تلقيها في الموقد. ينتهي الاحتفال في ساعة متأخرة من الليل ومعه الأجزاء الأربعة الأولى من الرواية: بنحو مئتين وخمسين صفحة وخمس عشرة ساعة وأربعة أمكنة فقط: القطار، منزل إيبانتشين، شقة غانيا، شقة ناتاشيا.

حتى ذلك الحين، لم يكن بالإمكان رؤية مثل هذا التركيز للأحداث في زمان ومكان ضيقين جداً إلا في المسرح. وخلف درامية الأفعال الفائقة (غانيا يصفع ميشكين، فاريا يبصق في وجه غانيا، يبوح روغوجين وميشكين بحبهما للمرأة ذاتها في اللحظة نفسها) يختفي كلّ ما هو جزء من الحياة اليومية. هذه هي شعرية الرواية عند سكوت وبلزاك ودوستوفسكي؛ فالروائي يريد أن يقول كل شيء في مشاهد؛ لكن وصف مشهد يأخذ حيزاً أكثر ممّا ينبغي؛ وتتطلب ضرورة الحفاظ على التشويق تكثيفاً فائقاً للأفعال؛ وهنا الطباق: فالروائي يريد الحفاظ على محاكاة تامة لنثر الحياة، لكن المشهد يغدو غنياً بالأحداث، ممتلئاً بالمصادفات حتى إنه يتبدَّد هو وطابعه النثري ومحاكاته للواقع.

مع ذلك، لا أرى في هذه المَسْرَحَة للمشهد مجرد ضرورة تقنية وبدرجة أقل عيباً. لأن هذا التجميع للأحداث، بما يتمتع به من استثنائية وقابلية للتصديق، هو بادىء ذي بدء ساحر! وعندما يحدث لنا في حياتنا الخاصة، التي يمكنها إنكاره، يُدهشنا! يُسرنا! يغدو لا ينسى! فالمَشَاهِد عند بلزاك أو دوستوفسكي (آخر البلزاكيين الكبار في الشكل الروائي) تعكس جمالاً في غاية الخصوصية، جمالاً نادراً جداً، أكيداً، لكنه معَ ذلك حقيقي، وقد خَبِرَهُ كل إنسان (أو على الأقل لامسه) أثناء حياته الخاصة.

ظهر البوهيمي الإباحي إبان شبابي: أعلن أصدقائي أنه ليس ثمة تجربة، بالنسبة إلى رجل، أجمل من الحصول على ثلاث نساء على التوالي خلال النهار ذاته. ليس بوصفها نتيجة آلية لجلسة مجون، وإنما بوصفها مغامرة فردية تستفيد من تلاقٍ خاطف برّاق للفرص والمفاجآت والإغواءات. «نهار النساء الثلاث» هذا، النادر للغاية، والمُداني للحلم، كان له سحرٌ باهر لا يقوم، كما أراه اليوم، على أيّ أداءٍ جنسي رياضي، بل على الجمال الملحمي لسلسلة لقاءات سريعة تبدو فيها كلّ امرأة، على أساس تلك التي سبقتها، أكثر فرادة، وتشبه أجسادهن ثلاث نوتات موسيقية طويلة عُزِفَت كلّ واحدة منها على آلة موسيقية مختلفة، واتّحدت في تآلفٍ وحيد. كان هذا جمالاً خاصاً جداً، جمال التكثيف المفاجىء للحياة.

سُلْطَةُ التافه

في عام 1879، في الطبعة الثانية من روايته التربية العاطفية (كانت الطبعة الأولى في عام 1869)، أجرى فلوبير تغييرات في ترتيب الفقرات: لم يُجزِّىء قط إحداها إلى أجزاء عديدة، بل غالباً ما أعاد ربطها في مقاطع أطول. أظنّ أن هذا يُظهر قصده الجمالي العميق: إزالة الطابع المسرحي عن الرواية (déthéâtraliser)؛ إزالة طابعها الدرامي («إزالة الطابع البلزاكي»)؛ وإدراج فعل، إيماءة، إجابة في مجموع أوسع؛ وإذابتها في ماء اليومي المتدفق.

اليومي. هو ليس فقط المضجر والتافه والمتكرِّر والوضيع، إنما هو أيضاً جمال؛ فمثلاً سِحْرُ الغلاف الجوي؛ كل إنسان يعرفه

انطلاقاً من حياته الخاصة: الموسيقى التي تصلُ مسامعه بلطف من الشقة المجاورة؛ الريح التي تهزّ النافذة؛ الصوت الرتيب لمُدَرِّس تسمعه طالبة مستغرقة في الحب دون أن تحفَل به؛ تُضفي هذه الظروف التافهة علامة خاصة فريدة على حدث مألوف فيغدو على هذا النحو مُؤَرَّخاً ولا يُنْسَى.

لكن فلوبير ذهب أبعد من ذلك في امتحان السخافة اليومية. الساعة الحادية عشرة صباحاً، تأتي إيما إلى الموعد في الكاتدرائية ودون أن تتفوه بأية كلمة تناول ليون، حبيبها الأفلاطوني حتى ذلك الحين، رسالة تُخبره فيها أنها لم تعُد ترغب بلقاءاتهما. ثم تتنحى جانباً، تركع وتبدأ الصلاة؛ عندما تنهض، يحضر دليل ويقترح أن يرشدهما في زيارة إلى الكنيسة. ولكي تخرب الموعد، توافق إيما ويضطر الاثنان إلى الوقوف أمام ضريح وإلى رفع رأسيهما نحو تمثال فارس الموت، والانتقال إلى أضرحة أخرى وتماثيل أخرى، والاستماع إلى شرح الدليل الذي يصوره فلوبير بكلّ حماقته وإسهابه. وهو غاضب وغير قادرٍ على تمالك نفسه أكثر، يقطع ليون الزيارة، ويقود إيما إلى ساحة الكنيسة، ينادي عربة، ويبدأ المشهد الشهير الذي لا نرى ولا نسمع منه شيئاً إلا صوت رجل داخل العربة يأمر الحوذي، من حين إلى آخر، أن يتَّخذ اتجاهاً جديداً دوماً حتى تستمر الرحلة وحتى لا تنتهي جلسة الحب أبداً.

واحد من أشهر المشاهد الإيروتيكية أطلقته سخافة تامة: شخصٌ مسالمٌ مزعجٌ ومُصِرٌّ على مواصلة ثرثرته. في المسرح، لا يمكن لفعل عظيم أن يولَد إلّا من فعلٍ عظيم آخر. وحدها الرواية أفلحت في اكتشاف سلطة التفاهة الفسيحة والغامضة.

جمال الموت

لماذا تنتحر آنا كارنينا؟ ظاهرياً كل شيء واضح: منذ سنوات يتخلى عنها سكان عالمها؛ تتألم لأنها افترقت عن طفلتها سيرج؛ حتى لو ما زال فرونسكي يحبّها، تخاف حبه؛ تُرْهقها وتُهَيِّجها على نحوٍ مرضيٍ (وظالم) غيرتها؛ تشعر أنها في فخ. أجل، كل هذا واضح؛ لكن هل يضمر المرء الانتحار عندما يقع في فخ؟ كثير من الناس يعتادون العيش في فخ! حتى حين يدرك المرء عمق حزنها، يبقى انتحار آنا لغزاً.

عندما يعلم أوديب حقيقة هويته المرعبة، وعندما يرى جوكاستا مشنوقة، يفقأ عينيه؛ قادته منذ ولادته ضرورة سببية، بيقين رياضي، نحو هذه الخاتمة التراجيدية، لكن آنا تفكر لأول مرة في الجزء السابع من الرواية بموتها المحتمل في غياب أي حدث استثنائي؛ يوم الجمعة قبل يومين من انتحارها؛ وهي تتألم بعد شجارها مع فرونسكي، تتذكر فجأة الجملة التي قالتها وهيجتها بعد وقت قصير من ولادتها طفلها: «لماذا لم أمُت؟» وتتوقف عندها مطولاً. (لنلاحظ: ليست هي من تصل منطقياً إلى فكرة الموت خلال بحثها عن مخرج من الفخّ؛ بل إنّ الذكرى هي التي توحي لها به ببطء).

تُعيد التفكير مرة ثانية بالموت في اليوم التالي، السبت: تقول في سرّها إن «الطريقة الوحيدة لمعاقبة فرونسكي واستعادة حبه» ستكون الانتحار (إذن الانتحار ليس بوصفه مخرجاً من الفخ، بل كثأرٍ غرامي)؛ وكي تستطيع الرقاد، تتناول قرصاً منوماً وتغرق في حلم يقظة مؤثّر عن موتها؛ تتخيل عذاب فرونسكي المنحني فوق

جسدها؛ ثم تدرك أنّ موتها ليس إلا وهماً، وتشعر من جديد بفرح غامر لأنها تحيا: «لا، لا، كل شيء إلّا الموت! أحبه، يحبني أيضاً، سبق أن عرفنا مشاحنات مماثلة وعاد كلّ شيء إلى نصابه».

اليوم التالي، الأحد، هو يوم موتها. في الصباح، يتشاجران مرة أخرى، ولم يكَد فرونسكي يُغادر لرؤية أمه المقيمة في فيلا قرب موسكو، حتى أرسلَتْ له رسالة: «لقد أخطأتُ، عُدْ، يجب أن نتفاهم. ارجع بحق السماء، إنني خائفة!» ثم تقرّر الذهاب لرؤية أخت زوجها دولي لتبوح لها بهمومها. تركب عربة، تجلس وتترك الأفكار تسرح بحرية في رأسها. ليس هذا تفكيراً منطقياً، إنه نشاط لا يسيطر عليه الدماغ ويختلط فيه كل شيء، شذرات الأفكار والملاحظات والذكريات. العربة التي تسير هي مكانٌ مثالي لمثل هذا المونولوج الصامت، لأنّ العالم الخارجي الذي ينسحب أمام ناظريها يغذّي أفكارها باستمرار: «مكتب ومخازن. طبيب أسنان. أجل، سأقول كل شيء لدولي، سيكون قاسياً أن أخبرها بكلّ شيء، لكنني سأفعل ذلك».

(يحب ستاندال أن يقطع الصوت وسط مشهد: لا نعود نسمع حواراً ونتابع الفكرة الخفية لشخصية، ويتعلق الأمر دوماً بتفكير منطقي ومُكَثَّف، يكشف لنا ستاندال عبره استراتيجية بطله الذي يُقَيِّم الموقف ويقرِّر سلوكه. أما المونولوج الصامت لآنا فليس منطقياً البتة، وحتى ليس تفكيراً، إنه موجة من كلّ ما هو موجود في رأسها في لحظة معينة. يستبق تولستوي على هذا النحو ما سيطبّقه جويس بعد حوالي خمسين عاماً بطريقة أكثر منهجية في روايته عوليس، والتي ستسمى مونولوجاً داخلياً أو (stream of consciousness).

استولى الهاجس ذاته على تولستوي وجويس: الإمساك بما يجول في رأس إنسان خلال اللحظة الحاضرة والذي سيتبدَّد إلى الأبد في اللحظة التالية، لكن ثمة فرق بينهما: لا يمتحن تولستوي في مونولوجه، كما جويس فيما بعد، نهاراً عادياً، يومياً، سخيفاً، بل على العكس، يمتحن اللحظات الحاسمة في حياة بطلته. وهذا أصعب بكثير، لأنه عندما يزداد الموقف درامية واستثنائية وخطورة، يزداد ميل من يرويه إلى طمس طابعه الملموس ونسيان نثره اللامنطقي واستبداله بالمنطق الصلب والتبسيطي للتراجيديا. الامتحان التولستويّ للنثر في حادثة انتحار هو إذاً إقدامٌ عظيم؛ «اكتشافٌ» لا مثيل له في تاريخ الرواية ولن يكون له مثيل أبداً).

عندما تصل آنا إلى منزل دولي، لا تستطيع أن تخبرها بشيء. وسرعان ما تغادرها، وتركب العربة من جديد وتنطلق؛ تتابع مونولوجها الداخلي الثاني: مشاهد الطريق ومشاهدات وتداعيات أفكار. عند عودتها إلى منزلها تجدُ برقية من فرونسكي يخبرها فيها أنه في منزل والدته بالريف وأنه لن يعود قبل الساعة العاشرة مساء. عندما أطلقت صيحتها الانفعالية في الصباح («ارجع بحق السماء، إنني خائفة!»)، كانت تنتظر هي أيضاً جواباً انفعالياً، ولأنها تجهل أن فرونسكي لم يتلقَّ رسالتها، تشعر بنفسها جريحة؛ وتقرِّر أن تستقلّ القطار للذهاب إليه؛ ها هي جالسة من جديد في العربة حيث يحدث فجأة المونولوج الثالث: مشاهد الطريق، متسولة تمسك طفلاً، «لماذا تحسب نفسها موحية بالشفقة؟ ألم نولد على هذه الأرض لنتباغض ويعذب بعضنا الآخر؟ ... حسن، طلاب ثانوية يتسلون... صغيري سيرجي! ...»

تنزل من العربة وتجلس في القطار؛ هنا تدخل قوة جديدة في المشهد: القبح؛ ترى على الرصيف من نافذة المقصورة سيدة «مشوّهة» تركض، «فتعرّيها من ملابسها في مخيلتها لترتعب من قبحها...». تلحقُ بالسيدة فتاة صغيرة «تضحك بتكلُّف، مكشِّرة ومغرورة». يظهر رجل «قذر وقبيح بقبعته». أخيراً، زوج وزوجته يجلسان قبالتها؛ «يثيران اشمئزازها»؛ السيد يروي «لزوجته ترهات». عندئذٍ يهجر رأسها كل تفكير عقلي؛ ويصبح إدراكها الجمالي مفرط الحساسية؛ وقبل نصف ساعة من مغادرتها هذا العالم، ترى الجمال يغادره.

يتوقف القطار وتنزل على الرصيف. هناك تستلم رسالة جديدة من فرونسكي تؤكِّد عودته في الساعة العاشرة. تواصل المشي في الزحام، بينما تهاجم أحاسيسها من كلّ صوب السوقية والبشاعة والوضاعة. يدخل قطار بضائع المحطة. فجأة، «تتذكر الرجل المهروس يوم لقائها الأول بفرونسكي، وتدرك ما بقي عليها أن تفعله». في تلك اللحظة وحسب تقرِّر الموت.

(كان «الرجل المهروس» الذي تتذكره، عامل سكك حديد سقط تحت قطار في اللحظة نفسها التي شاهدت فيها فرونسكي لأول مرة في حياتها. ماذا يعني هذا التناظر والتأطير لكلٍّ سيرة حبها بموضوع موت مزدوج في المحطة؟ أهو مناورة شعرية عند تولستوي؟ أهو أسلوبه في اللعب بالرموز؟

لنلخِّص الموقف: ذهبت آنا إلى المحطة لترى فرونسكي وليس لقتل نفسها؛ وما إن صارت على الرصيف، حتى فاجأتها على حين غرة ذكرى، وأغرتها مصادفة غير متوقعة أن تعطي لسيرة حبها شكلاً

جميلاً ومكتملاً، وأن تربط بدايتها مع نهايتها بمنظر المحطة ذاتها وموضوع الموت تحت العجلات نفسه؛ لأنّ الإنسان يعيش تحت إغواء الجمال دون أن يعلم ذلك، وآنا المخنوقة من قبح الوجود، أصبحت أكثر حساسية له).

تنزل بضع درجات وتجد نفسها قريبة جداً من السكة. يقترب قطار البضائع. «استولى عليها شعور شبيه بذاك الذي كانت تحسّه قديماً عندما كانت أثناء استحمامها تتأهب للغطس في الماء...»

(جملة إعجازية! في ثانية واحدة، هي الأخيرة في حياتها، يرتبط الخطر الداهم بذكرى مسلية، عادية، خفيفة! وحتى في لحظة موتها المؤثرة، تبتعد آنا عن الطريق التراجيدي لسوفوكليس. لا تغادر طريق النثر الخفي حيث القبح يساير الجمال، والعقلي يخضع للامنطقي وحيث يظلّ اللغز لغزاً).

«أدخلت رأسها بين كتفيها، ويداها ممدودتان إلى الأمام، وسقطت تحت العربة».

الخجل من التكرار

خلال إحدى زياراتي الأولى لبراغ بعد انهيار الحكم الشيوعي عام 1989، قال لي صديق عاش فيها طوال الوقت: إنّ بلزاك هو مَن سنحتاجه. لأن ما تراه هنا هو إحياء للمجتمع الرأسمالي بكل ما فيه من قسوة وسخف، مع فظاظة النصابين ومحدثي النعمة. لقد حَلّت البلاهة التجارية محلّ البلاهة الإيديولوجية. إلا أن ما يجعل هذه التجربة الجديدة جديرة بالتصوير، هو أنها تحتفظ بالقديمة

طازجة في ذاكرتها، وأنّ التجربتين تتداخلان، وأن التاريخ كما في عصر بلزاك يُخرِجُ مسرحية معقَّدة لا تُصدق. ويروي لي سيرة رجل عجوز، كان موظفاً حزبياً رفيعاً سابقاً، شَجَّع منذ خمسة وعشرين عاماً على زواج ابنته من ابن عائلة برجوازية كبيرة صُودِرَتْ أملاكها، وأمَّنَ لهذا الابن فوراً (كهدية زواج) مهنة لائقة؛ اليوم، ينهي المسؤول الشيوعي حياته في العزلة؛ فقد استردّت أسرة الزوج أموالها المؤممة قديماً وتخجل الابنة من أبيها الشيوعي حتى إنها لا تتجرأ على رؤيته إلا في السرّ. ضحك صديقي: هل تفهم؟ هذه حرفياً قصة الأب غوريو! الرجل المتنفِّذ في حقبة الرعب نجح بتزويج ابنتيه من «الأعداء الطبقيين» الذين لم يعودوا يعترفون به، فيما بعد، في فترة الإصلاح، لدرجة أنّ الأب المسكين لا يستطيع مطلقاً لقاءهما على الملأ.

ضحكنا طويلاً. اليوم يستوقفني هذا الضحك. حقاً لماذا ضحكنا؟ هل كان المسؤول الشيوعي القديم مثيراً للسخرية إلى هذا الحدّ؟ مثيراً للسخرية لأنه كرَّر ما عاشه آخر؟ لكنه لم يُكرِّر شيئاً البتة! إنّ التاريخ هو الذي كان يتكرَّر. وحتى يتكرر، لا بدّ أن يكون بلا حياء، بلا ذكاء، بلا طعم. وما أضحكنا هو هذا الطعم السيئ للتاريخ.

يعيدني هذا إلى موعظة صديقي. هل صحيح أنَّ المرحلة التي يعيشها الناس الآن في بوهيميا تحتاج إلى بلزاك؟ ربما. وربما سيكون تنويراً بالنسبة إلى التشيك أن يقرؤوا روايات عن إعادة الرأسمالية إلى بلدهم، في دورة روائية عريضة وغنية، مع كثير من الشخصيات، مكتوبة على طريقة بلزاك، لكن أيّ روائي جدير بهذا

الاسم لن يكتب هكذا رواية. سيكون مثيراً للسخرية أن يكتب كوميديا إنسانية - أخرى. لأنه إذا كان بمقدور التاريخ (تاريخ الإنسانية) أن يحصل على طعم سيئ بالتكرار، فإنّ تاريخ الفن لا يحتمل التكرارات. لا يوجد الفن حتى يُسَجِّل، كمرآة كبيرة، كل الوقائع والتغيرات وتكرارات التاريخ اللانهائية. الفن ليس جوقة تتعقَّب التاريخ في مسيره. إنه موجود ليخلق تاريخه الخاص. وما سيبقى من أوروبا يوماً، ليس تاريخها المتكرِّر الذي لا يمثل أي قيمة في ذاته. الشيء الوحيد الذي له حظّ بالبقاء هو تاريخ فنونها.

الجزء الثاني

الأدب العالمي

أقصى تنوع في أضيق حيز

سواء كان الأوروبي قومياً أم عالمياً، مقيماً أم مغترباً، فإنه يتحدَّد تماماً بالنسبة إلى وطنه؛ والإشكالية القومية في أوروبا هي، على الأرجح، أكثر تعقيداً وأكثر خطورة من أي مكان آخر، وعلى أية حال لها طابع مختلف فيها. تُضَاف إلى هذا خصوصية أخرى: إلى جانب الأمم الكبيرة، توجد في أوروبا أمم صغيرة حصل العديد منها (أو استعاد) استقلاله السياسي خلال القرنين الأخيرين. ولعلّ وجودها جعلني أفهم أنّ التنوع الثقافي هو القيمة الأدبية الكبرى. وعندما أراد العَالَمُ الروسي أن يُنَمْذِجَ بلدي الصغير على صورته، صُغْتُ مثلي الأعلى عن أوروبا على هذا النحو: **أقصى تنوع في أضيق حيز**؛ لم يعُد الروس يحكمون مسقط رأسي، لكن هذا المثل الأعلى لم يزَل يتعرَّض لخطر أكبر.

تعيش جميع الأمم الأوروبية المصير المشترك ذاته، لكن كلّ واحدة تعيشه بشكلٍ مختلف، انطلاقاً من تجاربها الذاتية الخاصة. لذلك يبدو تاريخ كلّ فنْ أوروبي (رسم، رواية، موسيقى... إلخ) كسباق تتابع تتناقل فيه الأمم المختلفة فيما بينها، من واحدة

لأخرى، عصا التناوب نفسها. تعرف البوليفونية(*) بداياتها في فرنسا، وتتابع تطورها في إيطاليا، وتبلغ تشعُّبها الفائق في البلدان الواطئة وتجد اكتمالها في ألمانيا، في أعمال باخ؛ انطلاقة الرواية الإنكليزية في القرن الثامن عشر أعقبتها مرحلة الرواية الفرنسية، ثم الروسية، ثم الرواية الإسكندنافية... إلخ. لا يمكن تصور الدينامية والنَفَس الطويل لتاريخ الفنون الأدبية دون وجود الأمم التي تشكِّل تجاربها المتنوعة خزان إلهام لا ينضب.

أفكر في أيسلاندا. في القرن الرابع عشر وُلِدَ فيها عمل أدبي من آلاف الصفحات: الساغا(**). لم يبتكر الفرنسيون أو الإنكليز في هذه الفترة مثل هذا العمل النثري في لغاتهم الوطنية! فلنتأمل جيداً في هذا حتى النهاية: خُلِق الكنز الأول العظيم لنثر أوروبا في أصغر بلدانها حيث ما زال عدد سكانه حتى اليوم أقل من ثلاثمائة ألف نسمة.

(*) البوليفونية: يقصد بها أي موسيقى حيث يصدر نغمتان أو أكثر في الوقت نفسه (المصطلح مشتق من اللغة اليونانية «الذي يعني أصوات كثيرة»)؛ بالتالي، حتى كلّ فاصل من نغمتين في الوقت نفسه أو تآلف من 3 نغمات في الوقت نفسه يكون البوليفونية وجرى نقل هذا المصطلح إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم، فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية. بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرَّر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضاً من أحادية المنظور واللغة والأسلوب.

(**) الساغا: نوع من السرد النثري في الآداب الإسكندنافية القديمة تدور حوادثه حول بطل مشهور أو أسرة مشهورة أو حول مآثر الملوك والمحاربين وكان ينتقل شفاهاً من جيل إلى آخر.

ظلمٌ مستفحلٌ

أصبح اسم ميونيخ رمز الاستسلام أمام هتلر، لكن لنكن أكثر واقعية: في ميونيخ خريف عام 1938، تفاوض الأربعة الكبار، ألمانيا وإيطاليا وفرنسا وبريطانيا العظمى، على مصير بلد صغير أنكروا عليه حتى حقه في الكلام. وفي حجرة منفردة انتظر دبلوماسيان تشيكيان طوال الليل حتى يُقادا، في الصباح، عبر ممرات طويلة، إلى قاعة أخبرهما فيها شامبرلان ودالادييه المتعبين والمشمئزين، وهما يتثاءبان، حكماً بالموت.

«بلد بعيد نعرف القليل عنه (a far away country of which we know little)» كانت صحيحة هذه الكلمات التي أراد شامبرلان بها تبرير التضحية بتشيكوسلوفاكيا. ثمة في أوروبا الأمم الكبيرة من جهة والأمم الصغيرة من جهة أخرى؛ هناك الأمم الجالسة في قاعات المفاوضات وتلك التي تنتظر طوال الليل في الردهة.

ما يميز الأمم الصغيرة عن الكبيرة ليس المعيار الكمي لعدد سكانها؛ بل شيء آخر أعمق: وجودها ليس يقيناً بديهياً بالنسبة لها، إنما هو دوماً مسألة خلافية ورهان ومخاطرة؛ إنها متأهبة للدفاع ضد التاريخ، هذه القوة التي تتخطاها ولا تأخذها بعين الاعتبار وحتى لا تراها. (كتب غومبروفيتش: «بمواجهتنا للتاريخ كما هو وحسب يمكننا أن نواجه تاريخ اليوم»).

يساوي عدد السكان البولونيين عدد الإسبان، لكن إسبانيا دولة عريقة لم يتهَّدد قط وجودها، بينما عَلَّمَ التاريخ البولونيين ما يعنيه اللاوجود. فبعد أن حُرِمُوا من دولتهم، أمضوا طيلة أكثر من قرن في

نفق الموت. «بولونيا لم تهلك بعد» هو أول بيت شعر مؤثّر في نشيدهم الوطني، ومنذ نحو خمسين عاماً كتب فيتولد غومبروفيتش في رسالة إلى تشيسلاف ميلوش(*) جُمْلَةً ما كانت لتخطر على بال أي إسباني: «إذا ظلّت لغتنا موجودة لمائة عام . . .».

لنحاول أن نتخيل الساغا الأيسلندية كُتِبَتْ بالإنكليزية. لكان أسماء أبطالها مألوفين اليوم بالنسبة لنا مثل أسماء تريستان أو دون كيشوت؛ ولكان طابعها الجمالي الفريد، المتأرجح بين مجموعة أخبار وقصة خيالية، أثار كومة نظريات؛ ولأُثِيْرَتْ جدالات لتقرير ما إن كان يمكن اعتبارها كروايات أوروبية أولى أم لا. ولا أقصد أنها نُسِيَت؛ فبعد قرون من عدم الاكتراث بها، صارت تُدَرَّس في جامعات العالم كله؛ لكنها تنتمي إلى «أركولوجيا الأدب»، ولا تؤثر على الأدب الحي.

بما أن الفرنسيين لم يعتادوا على تمييز الأمة عن الدولة، أسمعهم غالباً يصفون كافكا بكاتب تشيكي (في الحقيقة كان مواطناً تشيكوسلوفاكياً منذ عام 1918). وبالتأكيد هذا ليس معقولاً. فكافكا، ولا بد من تذكُّر ذلك، لم يكن يكتب إلا بالألمانية ويعتبر نفسه، دون أيّ لبس، كاتباً ألمانياً. مع ذلك لنتخيل لبرهة أنه كتب مؤلفاته باللغة التشيكية. مَن كان سيعرفها اليوم؟ قبل أن ينجح ماكس

(*) تشيسلاف ميلوش: هو شاعر بولوني ولد في 30 يونيو 1911 في ليتوانيا وتوفي في 14 أغسطس 2004. حاز على جائزة نوبل في الأدب وجائزة نيوستاد الدولية للأدب، درس في جامعة ويلنو ثم انتقل إلى وارسو خلال الحرب العالمية الثانية حيث ناهض النازية. انخرط في السلك الدبلوماسي، وعيِّن ملحقاً في واشنطن.

برود في فرض كافكا على الوعي العالمي، اضطرّ أن يبذل جهوداً جبارة طيلة عشرين عاماً وبمساندة كبار الكتاب الألمان! وحتى لو نجح أي ناشر في براغ بنشر كتب كافكا التشيكي المفترض، فإنّ أياً من مواطني بلده (يعني أي تشيكي) ما كان ليمتلك النفوذ الضروري كي يطلع العالم على هذه النصوص الغريبة المكتوبة بلغة بلد بعيد "of which we know little". لا، صدقوني، ما كان لأحد أن يعرف كافكا اليوم، ولا أحد، ولو كان تشيكياً.

نُشرت رواية فِرْديدورِكِه (*Ferdydurke*) لغومبروفيتش في بولونيا عام 1938. واضطر أن ينتظر خمسة عشر عاماً ليقرأه أخيراً ناشر فرنسي ويرفضه. واحتاج سنوات عديدة أخرى حتى استطاع الفرنسيون العثور عليه في مكتباتهم.

الأدب العالمي (die Weltliteratur)

ثمة سياقان أساسيان يمكن أن يتحدد فيهما عمل فني: إما تاريخ أمته (لندعُه السياق الصغير) وإما التاريخ فوق القومي لفنه (لندعُه السياق الكبير). وقد اعتدنا على التفكير بالموسيقى تلقائياً في السياق الكبير: نعرف أنّ اللغة الوطنية لرولاند دو لاسو أو باخ ليست ذات أهمية بالنسبة إلى باحث في تاريخ الموسيقى؛ وعلى العكس لأنّ الرواية مرتبطة بلغتها، دُرِسَت في كلّ جامعات العالم في السياق الوطني الصغير على نحو حصري تقريباً. لم تفلح أوروبا في التفكير بأدبها كوحدة تاريخية وسأظلّ أكرر أن ذاك هو إخفاقها الفكري المتعذر إصلاحه. لأنه للبقاء في تاريخ الرواية: يتأثر ستيرن

برابليه، ويُلهم ديدرو، ويظل فيليدينغ يحتمي بسرفانتس، ويُقاس ستاندال بفيلدنغ، ويَتَطاول تقليد فلوبير في عمل جويس، وبتفكيره في جويس يُطور بروخ شعريته الخاصة للرواية، وكافكا هو مَن يعلِّم غارسيا ماركيز أنه يمكن الخروج عن التقليد و«الكتابة بشكل آخر».

ما قلته الآن، كان غوتة هو أول مَن صاغه: «لم يعُد الأدب الوطني يمثل شيئاً عظيماً اليوم، فنحن ندخل في عصر الأدب العالمي (die Weltliteratur) ويحق لكلّ واحد منا أن يُسَرِّعَ هذا التطور» تلك هي وصية غوته إنْ صحّ القول. وهي وصية مغدورة أيضاً. لأنكم إنْ تصفَّحتم أي كتاب موجز، أي مختارات، ستجدون أنها قدَّمت الأدب العالمي دوماً كمقارب للآداب الوطنية. كتاريخ للآداب، الآداب في صيغة الجمع!

ومع ذلك، بعد أن ظلّ رابليه موضع استخفاف مواطنيه، لم يفهمه أحد قط أفضل ممّا فهمه روسي: باختين؛ ولم يفهم أحد قط دوستوفسكي أفضل ممّا فهمه فرنسي: أندريه جيد؛ ولم يفهم أحد قط إبسن أفضل ممّا فهمه إيرلندي: غ. ب. شاو؛ ولم يفهم أحد جيمس جويس أفضل مما فهمه نمساوي: هيرمان بروخ؛ والأهمية العالمية لجيل عظماء أميركا الشمالية، همنغواي وفوكنر ودوباسوس، أظهرها في المقام الأول كُتَّابٌ فرنسيون (كتب فوكنر عام 1946 متذمراً من الصمم الذي يقابلونه به في بلده: «في فرنسا، أنا أبو حركة أدبية») هذه الأمثلة العديدة ليست استثناءات شاذة للقاعدة؛ لا، إنها القاعدة: فالانحسار الجغرافي يُبعد المراقب عن السياق المحلي ويسمح له باحتضان السياق الكبير للأدب العالمي (die Weltliteratur) الخليق وحده بإظهار القيمة الجمالية لرواية،

أي الجوانب المجهولة حتى ذلك الحين من الوجود التي استطاعت هذه الرواية إضاءتها؛ وحداثة الشكل الروائي الذي تمكنت من إيجاده.

هل أعني بذلك أنه للحكم على رواية يمكن الاستغناء عن معرفة لغتها الأصلية؟ بالتأكيد، هذا بالضبط ما أعنيه! فأندريه جيد لم يكن يعرف الروسية، ولم يكن غ. ب. شاو يعرف النرويجية، ولم يقرأ سارتر النص الأصلي ل دوباسوس. ولو ارتهنت كتب فيتولد غومبروفيتش ودانيلوكيس فقط لحكم أولئك الذين يعرفون اللغة البولونية واللغة الصربية - الكرواتية، لما اكتشفنا أبداً جذر حداثتها الجمالية.

(وأساتذة الآداب الأجنبية؟ أليست مهمتهم الطبيعية هي تدريس الأعمال الأدبية في سياق **الأدب العالمي** (die Weltliteratur)؟ لا أمل في ذلك. فحتى يبرهنوا على كفاءتهم كخبراء، يتماهون علناً في **السياق الصغير** الوطني للآداب التي يُدَرِّسُونَها. يتبنون آراءه وأحكامه المسبقة. لا أمل: ففي جامعات الخارج يتعمق تورط عمل فني أكثر ببلده الأم).

إقليمية الأمم الصغيرة

كيف نعرِّف الإقليمية؟ إنها العجز (أو الرفض) عن التفكير في ثقافتها في **السياق الكبير**. هناك نوعان من الإقليمية: إقليمية الأمم الكبيرة وإقليمية الأمم الصغيرة. الأمم الكبيرة تُقاوم فكرة غوته في الأدب العالمي لأنّ أدبها الخاص يبدو لها غنياً إلى درجة أنه لا

يترتب عليها أن تهتم بما يُكتب في مكان آخر. يؤكد كازيميير برانديس ذلك في مذكراته، باريس 1985-1987: «ثمة فجوات كبيرة لدى الطالب الفرنسي في معرفة الثقافة العالمية أكثر من الطالب البولوني، لكن يمكن التغاضي عن ذلك، لأن ثقافته الخاصة تحتوي تقريباً كل جوانب وإمكانات ومراحل التطور العالمي».

الأمم الصغيرة تتحفظ في السياق الكبير لأسباب معاكسة تماماً: تُحافظ على احترام فائق للثقافة العالمية، لكن هذه الأخيرة تبدو لها كشيء غريب، سماء بعيدة وعصية على البلوغ تخيِّم فوق رأسها، حقيقة مثالية لا علاقة لأدبها الوطني بها. غَرَسَتْ الأمة الصغيرة في كاتبها اعتقاداً بأنه لا ينتمي إلا لها. وإذا ما تَطَلَّعَ إلى الجهة الأخرى من حدود وطنه والتحق بزملائه إلى الأرض فوق الوطنية للفن، اعتبروه مُدَّعياً، ومُحْتَقِراً لأهله. وبما أن الأمم الصغيرة تجتاز غالباً حالات يكون فيها بقاؤها على قيد الحياة موضع رهان، فإنها تنجح بسهولة في تقديم موقفها على أنه مُبَرَّرٌ أخلاقياً.

يتحدث فرانز كافكا عن ذلك في يومياته؛ فمن وجهة نظر أدب «كبير»، أي الأدب الألماني، يَلْحظ أدب اليدية(*) (yiddish) والأدب التشيكي؛ ويقول إن الأمة الصغيرة تُظهر احتراماً فائقاً لكتابها لأنهم يزودونها بالكبرياء «إزاء عالم عدائي يحيط بها»؛ فالأدب بالنسبة إلى أمة صغيرة هو «قضية شعب» أكثر ممّا هو «قضية تاريخ أدبي»؛ وهذا التداخل الاستثنائي بين الأدب وشعبه هو الذي

(*) اليدية: لهجة من لهجات اللغة الألمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية.

يسهِّل «انتشار الأدب في البلد، ويرتبط فيه بالشعارات السياسية». ثم يتوصل إلى هذه الملاحظة المدهشة: «ما يعتمل في القاع، بين الآداب الكبيرة، ويشكل قبواً غير ضروري للبناء، يحدث هنا في وضح النهار؛ ما يثير هناك تجمعاً عابراً، يسبب هنا فعلاً موقف حياة أو موت».

هذه الكلمات الأخيرة تذكرني بنشيد سميتانا (المكتوب عام 1864) بأبياته: «ابتهج، ابتهج، أيها الغراب الشره، يعدون لك حلوى: ستتلذذ بخائن للوطن...» كيف أمكن لموسيقي كبير أن يتفوه بهذه الحماقة الدموية؟ أهي خطيئة شباب؟ هذا ليس عذراً؛ فقد كان عمره آنذاك أربعين عاماً، لكن ماذا كان يعني في تلك الفترة وجود «خائن للوطن» أهو المنضمّ إلى الفدائيين الذين يذبحون مواطنيهم؟ لكن لا: كان خائناً كل تشيكي فضَّل مغادرة براغ إلى فيينا، وأقبل هناك براحة بال على الحياة الألمانية. وكما قال كافكا: ما كان في مكان آخر «يثير تجمُّعاً عابراً، يسبب هنا فعلاً موقف حياة أو موت».

تبدى تملكية الأمة إزاء فنانيها كإرهابٍ للسياق الصغير الذي يختصر كل معنى عمل أدبي إلى الدور الذي يلعبه هذا الأخير في بلده الأم. أَفْتَحُ النسخة القديمة لمحاضرات التأليف الموسيقي لفانسان ديندي في مدرسة كانترپام بباريس التي تعلم فيها كلّ جيل الموسيقيين الفرنسيين بداية القرن العشرين تقريباً. توجد فيها مقاطع عن سميتانا ودفوراك، خصوصاً رباعيتي الآلات الوترية لسميتانا. ماذا نستشف؟ أمرٌ واحدٌ مؤكدٌ، تَكَرَّرَ عدة مرات تحت أشكال متنوعة: هذه الموسيقى «ذات المظهر الشعبي» مستوحاة «من أغاني ورقصات

وطنية». ولا شيء آخر؟ لا شيء، لكن هذا سطحي ومخالف للمعنى. سطحي لأن آثار الغناء الشعبي موجودة في كل مكان، عند هايدن وشوبان وليسزت وبرامز؛ ومخالف للمعنى لأن رباعيتي سميتانا هما بالضبط اعترافٌ موسيقيٌّ في غاية الحميمية مكتوبٌ بتأثير التراجيديا: كان سميتانا قد فقد للتو السمع؛ ورباعيتاه (الرائعتان!)، كما قال، هما «زوبعة الموسيقى في رأس رجل أضحى أصماً». كيف استطاع فانسان ديندي أن يخطئ إلى هذه الدرجة؟ على الأرجح كان يردِّد ما سمعه وهو غير عارف بهذه الموسيقى. كان حكمه يستجيب للفكرة التي شَكَّلَها المجتمع التشيكي عن هذين المؤلفين؛ وحتى يستثمر هذا المجتمع مجدهما سياسياً (حتى يستطيع إظهار فخره «إزاء عالم عدائي يحيط به»)؛ جَمَعَ مصابيح الفلكلور الموجودة في موسيقاهم ونسج منها علماً وطنياً يرفرف فوق أعمالهما. ولم يفتأ العالم يقبل بتهذيب (أو بخبث) التفسير الذي قُدِّمَ له.

إقليمية الأمم الكبيرة

وإقليمية الأمم الكبرى؟ يبقى التعريف ذاته: إنها العجز (أو الرفض) عن التفكير بثقافتها في السياق الكبير. منذ عدة سنوات، قبيل نهاية القرن الماضي، أجرت صحيفة باريسية تحقيقاً شمل ثلاثين شخصية تنتمي إلى نوع من الرسوخ الثقافي الآني، صحفيون، مؤرخون، علماء اجتماع، ناشرون وبعض الكتاب. كان على كلّ واحد منهم أن يذكر، حسب الأهمية، أكثر عشرة كتب مثيرة للاهتمام في كل تاريخ فرنسا؛ ومن هذه القوائم الثلاثين ذات العشرة

كتب سُحِبَتْ بعد ذلك قائمة المئة كتاب الفائزة؛ وحتى لو استطاع السؤال المطروح («ما هي الكتب التي صنعت فرنسا؟») أن يقدّم عدة تفسيرات، فإن النتيجة تعطي مع ذلك فكرة صحيحة بما فيه الكفاية عمّا تعتبره صفوة الثقافة الفرنسية اليوم مهماً في أدب بلدها.

في هذه المنافسة خرج **بؤساء** فيكتور هيغو منتصرين. وستفاجىء هذه النتيجة أي كاتب أجنبي. وبما أن الكتاب لم يُعتبر قط مهماً بالنسبة له أو بالنسبة إلى تاريخ الأدب، سيدرك فوراً أن الأدب الفرنسي الذي يحبه ليس هو الأدب الذي يحبونه في فرنسا. في المرتبة الحادية عشرة، جاء كتاب **ذكريات الحرب** لديغول. قد يحدث بصعوبة خارج فرنسا أن تُمْنَح مثل هذه القيمة لكتاب رجل دولة وعسكري، لكن ليس هذا هو المحيِّر، إنما هو واقعة عدم حصول أعظم الروائع إلا على المراتب التالية. لم يُذْكَر رابليه إلا في المرتبة الرابعة عشرة؟ رابليه بعد ديغول؟ وأقرأ بهذا الشأن نصّ أستاذ جامعي فرنسي شهير يُعلن أنه ينقص أدب بلده مؤسِّس مثل دانتي بالنسبة إلى الإيطاليين وشكسبير بالنسبة إلى الإنكليز... إلخ. لنلاحظ، رابليه محروم برأي أهله من هالة المؤسس! مع ذلك، برأي كل الروائيين الكبار في زمننا تقريباً، هو إلى جانب سرفانتس مؤسِّس فن بكامله، هو فن الرواية.

ورواية القرن الثامن عشر، التاسع عشر، معجزة فرنسا؟ **الأحمر والأسود** احتلت المرتبة الثالثة والعشرين؛ وجاءت **مدام بوفاري** في المرتبة الخامسة والعشرين؛ **جيرمينال**، الثانية والثلاثين؛ **الكوميديا الإنسانية** في المرتبة الرابعة والثلاثين فقط (هل هذا ممكن؟ **الكوميديا الإنسانية** التي لا يمكن تصور الأدب الأوروبي بدونها)؛

العلاقات الخطرة في المرتبة الخمسين؛ المسكينان **بوفار وبيكوتشيه** يهرولان في المرتبة الأخيرة وهما يلهثان كتلميذين كسولين. وثمة روائع روائية لم تُذْكَر إطلاقاً بين الكتب المئة المختارة: **دير بارم**؛ **التربية العاطفية**، **جاك القدري** (في الحقيقة، لا يمكن تقدير الحداثة المنقطعة النظير لهذه الرواية إلا في السياق الكبير للأدب العالمي).

وفي القرن العشرين؟ جاءت رواية **البحث عن الزمن المفقود** في المرتبة السابعة. **والغريب** لكامو في المرتبة العشرين. ثم ماذا؟ القليل جداً ممّا يسمى الأدب الحديث، ولا شيء البتة من الشعر الحديث. كأن تأثير فرنسا العريض على الفن الحديث لم يحدث قط! كأن أبولونير على سبيل المثال (الغائب عن هذه القائمة!) لم يُلْهِم كل عصر الشعر الأوروبي!

وهناك ما هو أكثر إدهاشاً أيضاً. غياب بيكيت ويونيسكو. كم من المسرحيين امتلكوا في القرن الماضي قوتهما وإشعاعهما؟ واحد؟ اثنان؟ لا أكثر. ذكرى: ارتبط تحرُّر الحياة الثقافية في تشيكوسلوفاكيا الشيوعية بالمسارح الصغيرة التي ولدت في مطلع الستينيات. شاهدتُ آنذاك للمرة الأولى عرض يونيسكو وهذا لا يُنْسَى؛ تَفَجُّرُ المخيلة، وهجمة الروح غير المحترمة. كنتُ أقول غالباً: بدأ ربيع براغ قبل ثمانية أعوام من سنة 1968 مع مسرحيات يونيسكو التي أُخْرِجَت في مسرح صغير على الدرابزين.

قد يردّ البعض بأن القائمة التي استشهَدْتَ بها تَدُلُّ على التوجه الفكري الحديث الذي يقتضي أن يتضاءل وزن المعايير الجمالية أكثر مما تدل على الإقليمية: فأولئك الذين صوتوا **للبؤساء** لم يفكروا بأهمية هذا الكتاب في تاريخ الرواية، بل في صداه الاجتماعي الكبير

في فرنسا. هذا بديهي، لكنه لا يفتأ يبرهن على أنّ اللامبالاة إزاء القيمة الجمالية تدفع حتماً كل الثقافة إلى الإقليمية. ففرنسا ليست فقط البلد الذي يعيش فيه الفرنسيون، بل هي أيضاً البلد الذي يتطلع إليه الآخرون ويستلهمون منه. وبحسب هذه القيم (الجمالية، الفلسفية) يُقَدِّرُ أجنبي الكتب المولودة خارج بلده. مرة أخرى تتأكد القاعدة: هذه القيم مدركة بشكل سيئ من وجهة نظر **السياق الصغير**، ولو كان السياق الصغير المتباهي لأمة كبيرة.

رجل من الشرق

في أعوام الستينيات، غادرتُ بلدي إلى فرنسا التي اكتشفتُ فيها مندهشاً أنني «منفي من أوروبا الشرقية». وفي الحقيقة، كان بلدي بالنسبة إلى الفرنسيين ضمن الشرق الأوروبي. وكنت أسارع في كلّ مكان إلى شرح الفضيحة الحقيقية لحالتنا: بعد حرماننا من السيادة الوطنية، لم نكن ملحقين ببلد آخر وحسب، بل **وبعالم** آخر، عالم الشرق الأوروبي الذي بسبب، تجذره في الماضي القديم لبيزنطة، يمتلك إشكاليته التاريخية الخاصة، وجهه المعماري الخاص، ديانته الخاصة (الأرثوذوكس)، أبجديته (le cyrillique)(*)، ذات الأصل الإغريقي)، وأيضاً شيوعيته الخاصة (لا أحد يعرف ولن يعرف، ما كان يمكن لشيوعية المركز الأوروبي أن تصيره دون الهيمنة الروسية، لكنها ما كانت على أية حال لتشبه تلك التي عشناها).

(*) Le cyrillique: أبجدية سلافية منسوبة إلى القديس سيريل. الروس والأوكرانيون والبلغار والصرب يكتبون بحروف هذه الأبجدية.

شيئاً فشيئاً أدركتُ أنني قادم من بلد بعيد لا يعرفه أحد "far away country of which we know little". كان الناس المحيطون بي يعيرون أهمية فائقة للسياسة، لكنهم يعرفون الجغرافيا بشكل سيئ: كانوا يروننا «مناصرين للشيوعية»، وليس «ملحقين بها». من جهة أخرى ألا ينتمي التشيك منذ الأزل إلى «العالم السلافي» ذاته للروس؟ كنت أشرح أنه إذا كانت هناك وحدة لغوية للأمم السلافية، فإنه لا توجد أية ثقافة سلافية، ولا أي عالم سلافي: فتاريخ التشيك مثل تاريخ البولونيين أو السلوفاك أو الكروات أو السلوفان (وبالتأكيد، الهنغار الذين ليسوا سلافيين البتة) هو غربي صرف: القوطية؛ النهضة؛ الباروك؛ الاتصال الضيق بالعالم الجرماني؛ نضال الكاثوليكية ضد الإصلاح الديني. لا شيء له علاقة بروسيا التي كانت بعيدة، كأنها عالم آخر. وحدهم البولونيون كانوا يعيشون في جوار مباشر معها، لكنه جوار يشبه معركة حتى الموت.

جهدٌ ضائع: ففكرة «العالم السلافي» تظل فكرة شائعة وراسخة في التأريخ العالمي. أفتحُ كتاب **التاريخ العام** في طبعة البلياد الرائعة: في فصل **العالم السلافي**، اضطرّ جان هوس، اللاهوتي التشيكي الكبير، المنفصل تماماً عن الإنكليزي ويكليف (الذي كان مريده)، كما هو منفصل عن الألماني لوثر (الذي يرى فيه رائده ومعلمه)، اضطر أن يعاني بعد موته على المحرقة في كونستانس خلوداً مشؤوماً بصحبة إيفان الرهيب الذي لم يرغب أن يتبادل معه أية كلمة.

لا شيء يعادل برهان التجربة الشخصية: قبيل السبعينيات، تلقيتُ مخطوطَ مقدمةٍ لإحدى رواياتي كتبها سلافي شهير يضعني فيها بمقارنة مستمرة (مداهنة، بالتأكيد، لحقبة لا أحدَ يضمر لي فيها

السوء) مع دوستوفسكي، غوغول، بونين، باسترناك، ماندلستام، ومع المنشقين الروس. مَنَعْتُ نشرَ ذلك وأنا مذعور. هذا لا يعني أنني أشعر بنفور إزاء هؤلاء الروس الكبار، بالعكس، كنت معجباً بهم جميعاً، لكنني أغدو بصحبتهم شخصاً آخر. ما زلت أتذكر القلق الغريب الذي سبَّبه لي هذا النص: هذا النقل إلى سياق ليس سياقي، كنت أعيشه كنفي وإبعاد.

أوروبا الوسطى

بين السياق الكبير العالمي والسياق الصغير الوطني يمكن أن نتخيل مرحلة، لنقُل **سياقاً متوسطاً**. هذه المرحلة بين السويد والعالم هي الإسكندنافية. وبالنسبة إلى كولومبيا هي أميركا اللاتينية. فما هي بالنسبة إلى بولونيا وهنغاريا؟ حاولت في غربتي أن أصيغ الجواب عن هذا السؤال، ويختصره عنوان أحد نصوصي آنذاك: **غرب مخطوف أو تراجيديا أوروبا الوسطى**.

لكن ما هي أوروبا الوسطى؟ مجموع الأمم الصغيرة الواقعة بين دولتين، روسيا وألمانيا. الحدّ الشرقي للغرب. ليكن، أي أمم نعني؟ هل بلدان البلطيق الثلاثة من ضمنها؟ ورومانيا المنجذبة نحو الشرق بالكنيسة الأرثوذكسية ونحو الغرب بلغتها؟ والنمسا التي مثلت لزمن طويل المركز السياسي لهذا المجموع؟ تم تدريس الكُتَّاب النمساويين حصراً في السياق الألماني وما كان ليسرهم (وأنا أيضاً لو كنت مكانهم) أن يروا أنفسهم مُحالين إلى هذا الحشد المتعدِّد اللغات الذي تشكله أوروبا الوسطى. من جهة أخرى، هل أظهرت كلّ هذه الأمم

إرادة واضحة ودؤوبة لخلق جماعة مشتركة؟ إطلاقاً. وخلال بضعة قرون، كان القسم الأعظم منها ينتمي إلى دولة عظمى، إمبراطورية هابسبورغ، التي لم يرغبوا مع ذلك إلا بالفرار منها في النهاية.

كل هذه الملاحظات تضاهي مغزى الأمة في أوروبا الوسطى، وتبرهن على طابعها الغامض والتقريبي، لكنها توضحها في الوقت نفسه. هل صحيح أنه كان من المستحيل رسم حدود أوروبا بشكل دائم وبدقة؟ بالتأكيد! فهذه الأمم لم تكن قط سيدة مصيرها ولا حدودها. نادراً ما كانت ذواتاً، وظلَّت على الدوام تقريباً موضوعات للتاريخ. كانت وحدتها غير مقصودة. لم تكن تُقَرِّبُها من بعضها البعض لا الإرادة ولا العاطفة ولا التقارب اللغوي، بل بسبب التجارب المتشابهة وبسبب المواقف التاريخية المشتركة التي جمعتها، إبان عصور مختلفة، في تضاريس مختلفة وحدود متحركة، غير محددة إطلاقاً.

ليست أوروبا الوسطى مقتصرة على "Mitteleuropa" (لم أستخدم قط هذه العبارة)، كما يحلو لأولئك الذين لا يعرفونها إلا من نافذة فيينا أن يسمونها، حتى في لغاتهم غير الجرمانية؛ إنها متعددة المراكز وتبدو تحت مظهر آخر إذا نظرنا إليها من فرصوفيا أو بودابست أو زغرب، لكن أياً يكن المنظور الذي نشاهدها منه، فإن التاريخ المشترك يتبدى؛ أراه من النافذة التشيكية، في منتصف القرن الرابع عشر، في جامعة المركز الأوروبي الأولى ببراغ؛ أراه، في القرن الخامس عشر، في الثورة الهوسية(*) تعلن الإصلاح؛ أراه، في القرن السادس عشر، في الإمبراطورية الهابسبورغية تتشكَّل على

(*) الثورة الهوسية: قادها المصلح الديني جان هوس.

التوالي من بوهيميا وهنغاريا والنمسا؛ أراه في الحروب التي ستدافع طيلة قرنين عن الغرب ضدّ الاجتياح التركي؛ أراه في مناهضة الإصلاح مع تفتح فن الباروك الذي يسم بوحدة معمارية كل هذه الأرض الفسيحة، حتى بلدان البلطيق.

فَجَّرَ القرن التاسع عشر وطنية كلّ هذه الشعوب التي كانت ترفض الاستسلام للتشابه، أي للجَرْمنة (أي أن تتحوَّل إلى جزء من الشعوب الجرمانية). حتى النمساويين، رغم موقعهم المسيطر في الإمبراطورية، لم يكن بوسعهم التهرُّب من الاختيار بين هويتهم النمساوية والانتماء إلى الكيان الألماني الكبير الذي كانوا سيذوبون فيه. وكيف ننسى الصهيونية، المولودة هي أيضاً في أوروبا الوسطى من الرفض ذاته للتشابه، ومن الإرادة ذاتها لليهود بالعيش كأمة، بلغتهم الخاصة! مشكلة الأمم الصغيرة هي إحدى مشاكل أوروبا الرئيسة، لم تتبدَّ في أي مكان آخر بهذا الشكل المكشوف والمُرَكَّز والمثالي.

في القرن العشرين ظهرت بعد حرب عام 1914 عدة دول مستقلة على أنقاض الإمبراطورية الهابسبورغية، وجميعها، ما عدا النمسا، وجدت نفسها بعد ثلاثين عاماً تحت سيطرة روسيا: تلك حالة لا مثيل لها في تاريخ المركز الأوروبي بكامله! استتبع ذلك حقبة مديدة من التمردات المناوئة للسوفييت، في بولونيا، في هنغاريا المضرجة بالدم، ثم في تشيكوسلوفاكيا، ومرة أخرى لفترة مديدة وبقوة في بولونيا؛ ولا أرى شيئاً يثير الإعجاب منذ لحظة انتصاف القرن العشرين أكثر من هذه السلسلة الذهبية من التمردات التي قوضت خلال أربعين عاماً الإمبراطورية الشرقية، وجعلتها غير قابلة لأن تُحْكم، ودَقَّتْ ناقوس نهاية سيطرتها.

لا أظن أحداً سَيُدَرِّس تاريخ أوروبا الوسطى كمادة تعليمية خاصة في الجامعات؛ وفي مأواه في العالم الآخر، سيظلّ جان هوس يتنشّق الأبخرة السلافية ذاتها التي يتنشقها إيفان الرهيب. فضلاً عن ذلك، هل كنتُ، أنا نفسي سأستخدم يوماً هذا المفهوم، ويمثل هذا الإصرار، لو لم تنقذني الدراما السياسية لوطني الأم؟ بالتأكيد لا. ثمة كلمات تتوارى في الضباب وهي تهرع لمساعدتنا في اللحظة المناسبة. وبتعريفه البسيط، فضح مفهوم أوروبا الوسطى كذب يالطا، تلك المساومة بين المنتصرين الثلاثة في الحرب الذين نقلوا الحدّ الألفي بين الشرق والغرب الأوروبيين عدة مئات من الكيلومترات نحو الغرب.

جاء مفهوم أوروبا الوسطى لمساعدتي مرة أخرى أيضاً، ولأسباب لا علاقة لها بالسياسة؛ حدث هذا عندما بدأت تُدهِشني واقعة أن كلمات «رواية» و«فن حديث» و«رواية حديثة» تعني لي شيئاً آخر غير ما تعنيه بالنسبة إلى أصدقائي الفرنسيين. لم يكن هذا اختلافاً، بل كان بكلّ تواضع تأكيداً للتباين بين التقليدين اللذين شكّلانا. وفي بانوراما تاريخية قصيرة، انبثقت أمامي ثقافَتانا كطباقين متناظرين تقريباً. في فرنسا: الكلاسيكية، العقلانية، الروح الإباحية، ثم عصر الرواية العظيمة في القرن التاسع عشر. في أوروبا الوسطى: سيطرة فن باروكي انخطافي على وجه الخصوص، ثم في القرن التاسع عشر، الغزلية الأخلاقية لبيدرمييه (Biedermeier)، الشعر العظيم الرومانتيكي والأقل بكثير من الروايات العظيمة. كانت قوة

أوروبا الوسطى الفريدة تكمن في موسيقاها التي احتضنت لوحدها خلال قرنين كل الميول الأساسية للموسيقى الأوروبية، من هايدن حتى شوينبرغ ومن ليسزت حتى بارتيوك؛ كانت أوروبا الوسطى تخضع لمجد موسيقاها.

ما هو «الفن الحديث»، تلك العاصفة المذهلة في الثلث الأول من القرن العشرين؟ إنه ثورة راديكالية ضد جمالية الماضي؛ وهذا بديهي بالتأكيد، ما عدا أن الماضي لم يكن متشابهاً. ضد العقلانية وضد الكلاسيكية وضد الواقعية وضد الطبيعة، كان الفن الحديث في فرنسا يطيل العصيان الغنائي العظيم لبودلير ورامبو. وقد وجد تعبيره المميز في الرسم، وقبل كل شيء في الشعر الذي كان فنه المختار. أما الرواية فكانت، على العكس، ملعونة (خصوصاً من قبل السرياليين)، وأنه جرى تجاوزها، وأنها مُحْتَجَزَة أخيراً في شكلها الاصطلاحي. بينما في أوروبا الوسطى، كانت الحالة مختلفة؛ إذ قاد الاعتراض على التقليد الانخطافي، الرومانتيكي، العاطفي، الموسيقي، الحداثةَ عند بعض العباقرة، الأكثر أصالة، نحو الفن الذي هو الفضاء المفضل للتحليل والصفاء والتهكم: الرواية.

كواكبي العظيمة

في رواية رجل بلا خصال لروبرت موزيل (1930-1941)، كان كلاريس وولتر، «الهائجان كقاطرتين مندفعتين جنباً إلى جنب»، يعزفان على البيانو بأربع أيدي. «وهما جالسان على كرسيَّيهما الصغيرين، لم يَبْدُ عليهما أنهما ساخطان أو عاشقان أو حزينان، أو

أنّ كل واحد منهما كان ساخطاً أو عاشقاً أو حزيناً من شيء آخر...» ووحدها «سُلْطَةُ الموسيقى توحّدهما (...) فثمة انصهارٌ شبيه بذاك الذي يحدث في حالات الذعر الشديد، حيث مئات الكائنات التي كانت قبل برهة تختلف تماماً فيما بينها، صارت تؤدي الآن الحركات ذاتها، وتطلق الصيحات الخرقاء ذاتها، وتفتح عيونها وأفواهها على مداها...» كانا يعتبران «هذه الهيجانات العاصفة، هذه الحركات الانفعالية للكائن الداخلي، أي هذا الاضطراب السديمي تحت الطبقة المادية للنفس، على أنها اللغة الخالدة التي يمكن للناس جميعاً أن يكونوا متحدين بواسطتها».

هذه النظرة التهكمية لا تستهدف الموسيقى وحسب، بل تتوجه بشكل أعمق نحو الماهية الغنائية للموسيقى، نحو هذه الغبطة التي تغذي الأعياد مثل الذبائح وتُحَوِّلُ الأفراد إلى قطيع مُنْتَشٍ؛ بهذا السخط المناوئ للغنائية، يذكرني موزيل بفرانز كافكا الذي يَمْقُتُ في رواياته أي حركة إيمائية انفعالية (وهو ما يميزه جذرياً عن التعبيريين الألمان) ويكتب رواية الأميركي، كما يقول هو نفسه، بالتعارض مع «الأسلوب الطافح بالمشاعر»؛ وبذلك يذكرني كافكا بهيرمان بروخ، المفرط الحساسية تجاه «روح الأوبرا»، لا سيما أوبرا فاغنر (أوبرا هذا الفاغنر الذي يحبه بودلير وبروست حباً جماً) التي يعتبرها نموذجاً للكيتش ذاته («كيتش عبقري» كما يقول)؛ وبذلك يذكرني بروخ بغيتولد غومبروفيتش الذي يتأثر في نصه الشهير ضد الشعراء بالرومانسية الراسخة للأدب البولوني كما يتأثر بالشعر باعتباره آلهة الحداثة الغربية التي لا تمس.

هل كان كافكا وموزيل وبروخ وغومبروفيتش... إلخ يشكّلون

مجموعة أو مدرسة أو حركة؟ لا؛ كانوا منعزلين. سميتهم عدة مرات «كوكبة الروائيين العظام في أوروبا الوسطى» وفي الحقيقة، باعتبارهم نجوم كوكبة، كان كلّ واحد منهم محاطاً بالفراغ، وكل واحد بعيد عن الآخرين. بدا لي جديراً بالملاحظة كلما عَبَّرَ نتاجهم عن توجه جمالي متشابه: كانوا جميعاً شعراء الرواية، أي: مشغوفون بالشكل وحداثته؛ مهتمون بِجِدَّةِ كلّ كلمة وكل جملة؛ مفتونون بالمخيلة التي تسعى لتجاوز حدود «الواقعية»؛ لكنهم منغلقون في الوقت نفسه على كل إغراء غنائي: معادون لتحول الرواية إلى دين شخصي؛ مفرطو الحساسية لأي تزيين للنثر؛ مركزون تماماً على العالم الواقعي. أدركوا جميعاً الرواية كشعر عظيم مناوئ للغنائية.

الكيتش والعامية

ولدت كلمة «كيتش» منتصف القرن التاسع عشر في ميونيخ وتعني البقايا المُشَرَّبَة بالسُكَّر لقرن الرومانتيكية العظيم، لكن ربما كان هيرمان بروخ الذي يرى العلاقة الكمية بين الرومانتيكية والكيتش متناسبة عكساً هو الأقرب للحقيقة: برأيه، كان الأسلوب السائد في القرن التاسع عشر (في ألمانيا وأوروبا الوسطى) هو الكيتش الذي برزت فوقه كظواهر استثنائية، بعض الأعمال الرومانتيكية العظيمة. أولئك الذين عرفوا استبداد الكيتش طيلة قرن (استبداد أساطين الأوبرا) يشعرون بسخط خاص جداً ضدّ الحجاب الوردي الملقى فوق الواقع، ضدّ العرض الوقح للقلب المنفعل باستمرار، ضد «الخبز الذي سُكِبَ عليه العطر» (موزيل)؛ ومنذ زمن طويل، أصبح

للكيتش مفهوم دقيق جداً في أوروبا الوسطى، حيث يُمثل الشر الجمالي الفائق.

لا أشك أن الحداثويين الفرنسيين استسلموا لإغواء العاطفة والأبهة، إلا أنّ انعدام تجربة الكيتش المديدة لديهم، لم يُتِح للنفور المفرط الحساسية ضده فرصة الولادة والنمو. وفي عام 1960 فحسب، أي بعد مئة عام من ظهورها في ألمانيا، استخدمت هذه الكلمة للمرة الأولى في فرنسا؛ وفي عام 1966، يشعر المترجم الفرنسي لبحوث بروخ وبعده في عام 1974 مترجم نصوص هانا آروند أنهما مضطران لترجمة كلمة «كيتش» بـ«الفن الرخيص»، ممّا جعل فكرة مؤلفيهما غير مفهومة.

أعيد قراءة رواية **لوسيان لوفان** لستاندال، والمحادثات الاجتماعية في الصالون؛ فأتوقف عند الكلمات المفتاحية التي توضح المواقف المختلفة للمشاركين: تباهي؛ عامية (vulgaire)؛ روح («إنها أسيد السولفات الذي يذيب كل شيء») مضحك؛ تهذيب («تهذيب لانهائي وشعور متبلد») تفكير تقليدي. وأتساءل: أي كلمة تعبر عن أقصى استهجان جمالي كما يعبر مفهوم الكيتش بالنسبة لي؟ وجدتها في نهاية المطاف؛ إنها كلمة «عامي»، «عامية». «كان السيد دوبواربيه كائناً عامياً من الطراز الرفيع وكان يبدو وفياً لأساليبه الوضيعة والشائعة؛ هكذا يتمرغ الخنزير في الطين بنوع من اللذة الوقحة بالنسبة إلى المُشاهد...».

سَكَنَ احتقار العامي صالونات الماضي كما يسكن صالونات اليوم. لنتذكر علم الاشتقاق اللغوي: كلمة العامي تأتي من العوام

(الشعب: vulgus(*))؛ يكون عامياً من يُعْجَب بالعوام (الشعب)؛ الديمقراطي، الإنسان اليساري، المناضل في سبيل حقوق الإنسان مضطر أن يحب العوام (الشعب)؛ لكنه حر في أن يحتقرهم بتكبر في كل ما يجده عامياً.

بعد أن ألقى عليه سارتر لعنته السياسية، وبعد أن عادت عليه جائزة نوبل بالغيرة والكراهية، ساءت حال ألبير كامو كثيراً بين المثقفين الباريسيين. روى لي أحدهم أن ما كان يؤذيه فوق ذلك هو الملاحظات العامية المتعلقة بشخصه: الأصول الفقيرة؛ الأم الجاهلة؛ حالة القدم السوداء(**) المتعاطفة مع أقدام سوداء أخرى، وهم أناس ذوو «أساليب شائعة جداً» («وضيعة» جداً)؛ الولع الفلسفي لبحوثه؛ وأتجاوز ذلك. وبينما أقرأ المقالات التي حدث فيها هذا العقاب بلا محاكمة، تستوقفني هذه الكلمات: كامو هو «فلاحٌ ألبسوه ثياب الأحد، (. . .) رجلٌ من الشعب يدخل للمرة الأولى صالوناً وهو يرتدي القفازات ويعتمر قبعة فوق رأسه. يلتفت المدعوون الآخرون، ويتعرفون على الشخص الذي تربطهم صلة به» المجاز هو فصاحة: ليس فقط أنه لا يعرف ما ينبغي التفكير به (كان يتحدث بطريقة سيئة عن التقدم ويتعاطف مع الفرنسيين الجزائريين) بل الأخطر أنه يتصرف بشكل سيئ في الصالونات (بالمعنى الصريح أو المجازي)؛ كان عامياً.

(*) Vulgaire: آثرنا ترجمتها بالعامي (مفرد عوام) في حين يستخدم كونديرا كلمة شعب بإيضاح اشتقاقاتها ومعانيها.

(**) القدم السوداء: اسم يطلق على الأوروبيين الذين استوطنوا شمال أفريقيا وعلى الأخص الجزائر. ويقصد كونديرا بهذه الجملة: الفرنسي الجزائري المتعاطف مع فرنسيين جزائريين آخرين.

لا يوجد في فرنسا استنكار جمالي أقسى من ذلك. استنكارٌ كان مبرراً أحياناً لكنه يصيب الأفضل أيضاً: رابليه وفلوبير. كتب باربي دورفي: «السمة الأساسية لرواية التربية العاطفية هي قبل كل شيء العامية. برأينا، هناك في العالم الكثير من النفوس العامية، والأرواح العامية، والأشياء العامية، دون أن نزيد أيضاً العدد المغمور بهذه العاميات المنفِّرة».

أستعيدُ الأسابيع الأولى لهجرتي. كانت الستالينية مدانة آنذاك بالإجماع، والناس كلهم مستعدون لتفهم التراجيديا التي يمثلها الاحتلال الروسي لبلدي ويرونني محاطاً بهالة حزن كبير. أذكرُ أنني جلستُ في مقهى مقابل مثقف باريسي ساندني وساعدني كثيراً. كان هذا لقاؤنا الأول في باريس وشاهدتُ في الجو فوقنا كلمات كبيرة تحوم: اضطهاد، كولاك، حرية، نفي من البلد الأم، شجاعة، مقاومة، توتاليتارية، رعب بوليسي. رغبتُ أن أطردَ الكيتش عن هذه الأخيلة الاحتفالية، فرحتُ أشرح أن واقعة كوننا مطاردين، وأن لدينا تفاصيل دقيقة عن الشرطة في شققنا، علمتنا الفن العذب واللعبي. كنتُ قد تبادلتُ أنا وأحد رفاقي شققنا وأيضاً أسماءنا؛ وكان عَدَّاءً كبيراً في غاية اللامبالاة بالتفاصيل، حَقَّقَ أعظم انتصاراته في ملحقي. وبما أن أصعب لحظة في كل قصة غرامية هي الفراق، جاءت هجرتي في الوقت المناسب بالنسبة له. وذات يوم، وَجَدَتْ الآنسات والسيدات الشقة مغلقة، بدون اسمي، بينما كنتُ أرسل من باريس، بتوقيعي، بطاقات وداع صغيرة لسبع نساء لم أرَهُن قط.

أردتُ أن أسلي الرجل الذي كان عزيزاً علي، لكن وجهه اكفهر

إلى حد أنه قال لي، وكان هذا كشفرة المقصلة: «لا أجد ذلك مضحكاً».

بقينا أصدقاء دون أن نحب بعضنا أبداً. أفادتني ذكرى لقائنا الأول كمفتاح لفهم خلافنا المديد غير المعلن: ما كان يفرقنا هو تصادم موقفين جماليين: رجل مفرط الحساسية تجاه الكيتش يصطدم برجل مفرط الحساسية تجاه العامية.

الحداثة ضد الحديث

كتب آرثر رامبو «لا بد أن أكون عصرياً حتماً». وبعد حوالي ستين عاماً لم يكن غومبروفيتش متأكداً أنه مضطر لذلك حقاً. في رواية فِرْديدوركِه (المطبوعة في بولونيا عام 1938)، تسيطر فتاة، وهي «تلميذة ثانوية عصرية»، على عائلة لوجون. إنها مولعة بالهاتف؛ تستخف بالمؤلفين الكلاسيكيين؛ وبحضور السيد الذي جاء في زيارة «تكتفي بالنظر إليه، وبينما تحشر بين أسنانها مفك براغي تمسكه باليد اليمنى، تمد إليه اليد اليسرى بوقاحة تامة».

أمها عصرية أيضاً؛ إنها عضو في«لجنة حماية المواليد الجدد»؛ تناضل ضد عقوبة الإعدام وفي سبيل الإباحية، «تتجه علناً وبمشية وقحة نحو المرحاض» لتخرج منه «أكثر فخراً مما كانت عليه عندما دخلته»؛ وبالتدريج تشيخ، وتصير العصرية ضرورية لها باعتبارها مجرد «بديل عن الشباب».

والأب؟ هو أيضاً عصري؛ لا يفكر بشيء لكنه يفعل ما بوسعه ليعجب ابنته وزوجته.

أدرك غومبروفيتش في فِرْديدوركِه الانعطاف الأساسي الذي حدث خلال القرن العشرين: كانت البشرية حتى ذلك الحين منشطرة إلى قسمين، أولئك الذين يدافعون عن الوضع الراهن، وأولئك الذين يريدون تغيُّره؛ لكن كان لتسارع التاريخ نتائجه: بينما كان الإنسان يعيش قديماً في البيئة الاجتماعية ذاتها التي تتحول ببطء شديد، جاءت فجأة لحظة بدأ يشعر فيها بالتاريخ يتحرك تحت قدميه كبساط نقال: أخذ الوضع الراهن يتحرك! وعلى الفور، صار الاتفاق مع الوضع الراهن هو ذاته الاتفاق مع التاريخ الذي يتحرك! وأصبح بوسع المرء أخيراً أن يكون، في آن معاً، تقدمياً وتقاليدياً، تقليدي التفكير ومتمرداً!

بعد أن هاجمه سارتر ومن لف لفه بوصفه رجعياً، رد كامو بجوابه الشهير على أولئك الذين «وضعوا كرسيهم في مجرى التاريخ»؛ رأى كامو بدقة، لكنه لم يعرف أن هذا الكرسي الثمين على عجلات، وأن كل الناس راحوا منذ بعض الوقت يدفعونه إلى الأمام، طالبات الثانويات العصريات، أمهاتهن، آباءهن، كما جميع المناضلين ضد عقوبة الإعدام وجميع أعضاء لجنة حماية المواليد الجدد، وبالتأكيد، جميع رجال السياسة الذين أخذوا يلتفتون، وهم يدفعون الكرسي، بوجوههم الضاحكة نحو جمهور يركض خلفهم ويضحك أيضاً، وهو يعرف حق المعرفة أن من يستمتع بأنه عصري هو وحده العصري حقاً.

عندئذٍ فهم فريقٌ من ورثة رامبو هذا الأمر الخارق: اليوم، الحداثة الوحيدة الجديرة بهذا الاسم هي الحداثة المضادة للحديث.

الجزء الثالث

الذهاب إلى روح الواقع

استقصاء روح الواقع

يقول سانت بوف في نقده لرواية مدام بوفاري: «اللوم الذي ألقيه على كتابه هو أن **الخير غائب عنه أكثر مما ينبغي**». ويسأل لماذا لا توجد في هذه الرواية «شخصية واحدة من شأنها أن **تواسي وتريح القارئ** بمشهد خَيِّر؟». ثم يُرْشِد المؤلف الشاب إلى الطريق الواجب اتِّباعه: «عَرَفْتُ في قلب إقليم بوسط فرنسا امرأة ما زالت شابة، فائقة الذكاء، **حارة القلب**، ضجرة: متزوجة دون أن تكون أماً، لم تحظَ بطفل تربيه وتحبه، ماذا فعلتْ لتُشَغِّلَ جموح فكرها وروحها؟ (. . .) بدأتْ تصير **محسنة نشيطة** (. . .) وراحت تُعَلِّم القراءة وتُدَرِّس **الثقافة الأخلاقية** لأطفال القرى، المشتَّتة غالباً على مسافات متباعدة (. . .) يوجد من هذه النفوس في حياة الإقليم والريف: لماذا لا تعرضهم أيضاً؟ هذا **يُنعش**، هذا **يُواسي**، ولا يعود هناك ما هو أكثر اكتمالاً من الرؤية الإنسانية» (شَدَّدْتُ على الكلمات المفتاحية).

من المغري بالنسبة لي التهكم على هذا الدرس الأخلاقي الذي يعيدني على نحوٍ لا يُقاوم إلى المواعظ التربوية «للواقعية الاشتراكية»

القريبة العهد، لكن إذا نحَّينا الذكريات جانباً، فهل يتغير الأمر كثيراً في نهاية المطاف، عندما يَعِظُ أشهر ناقد فرنسي في عصره مؤلفاً شاباً أن «ينعش» وأن «يواسي» بواسطة «مشهد خَيِّرٍ» قُرَّاءَه الذين يستحقون مثلنا جميعاً، القليل من التعاطف والتشجيع؟ من جهة أخرى، تقول جورج ساند الشيء ذاته تقريباً بعد حوالي عشرين عاماً في رسالة موجهة لفلوبير: لماذا يُخفي «الشعور» الذي يُحسه تجاه شخصياته؟ لماذا لا يُشير في رواية إلى «عقيدته الشخصية»؟ لماذا يَحْمِلُ إلى القُرَّاء «الأسى» بينما هي، ساند، تُفَضِّلُ «مواساتهم»؟ تَنصحُه بشكل ودي: «ليس الفن نقداً وهجاءً فقط».

يجيبها فلوبير أنه لم يرغب قط أن يمارس نقداً أو هجاءً. لم يكتب رواياته حتى يُوصِلَ أحكامه إلى قرائه، هناك شيء آخر يشغل باله: «بذلتُ دوماً قصارى جهدي لتقصي روح الواقع...» تشير إجابته إلى ذلك بوضوح: ليس الموضوع الحقيقي لهذا الخلاف هو طَبْعُ فلوبير (أهو طيب أم خبيث، بارد أم مشفق؟)، بل المسألة بما تكونه الرواية.

ظلّ الرسم والموسيقى لقرون في خدمة الكنيسة، ولم يحرمها ذلك البتة من جمالها. أما وضع رواية في خدمة سلطة، مهما بلغ نبلها، سيكون أمراً مستحيلاً بالنسبة إلى روائي حقيقي، لكن أيُّ لا معنى تريد دولة، أو جيش، تمجيده بواسطة رواية! ومع ذلك كتب فلاديمير أولان، وهو مفتون بأولئك الذين حرَّروا بلده عام 1945، رواية جنود الجيش الأحمر وقصائد جميلة لا تُنْسى. يمكن أن أتخيل لوحة رائعة لفرانز هالس تُظْهِرُ «محسنة نشيطة» في الريف يحيط بها أطفال تعلمهم «الثقافة الأخلاقية»، لكن وحده روائيٌّ

مضحكٌ جداً سيكون بمقدوره أن يجعل من هذه السيدة الطيبة بطلة حتى «يُنعش» بنموذجها روح قرائه. لأنه ينبغي عدم نسيان هذا أبداً: ليست الفنون متشابهة تماماً، وكل واحد منها يصل إلى الناس عبر باب مختلف. ومن بين هذه الأبواب، ثمة واحد مخصصٌ حصراً للرواية.

قلتُ: حصراً، لأن الرواية ليست بالنسبة لي «جنساً أدبياً»، غصناً من أغصان شجرة واحدة. ولن يفقه أحد شيئاً في الرواية إذا أنكر عليها آلهة الفن الخاصة بها، إذا لم يَرَ فيها فناً ذا نكهة خاصة، فناً مستقلاً. فهي ذات تكوين خاص (يتموضع في لحظة لا تنتمي إلا لها)، وذات تاريخ خاص يخضع لإيقاع أطوار خليقة بها (فالانتقال الهام جداً من الشعر إلى النثر في تطور الأدب المسرحي ليس له أي معادل في تطور الرواية، وتاريخ هذين الفنين ليس متزامناً)؛ وذات أخلاق خاصة بها (هذا ما قاله هيرمان بروخ: الخُلُقُ الوحيد للرواية هو المعرفة؛ والرواية التي لا تكشف أي شذرة مجهولة من الوجود هي منافية للأخلاق؛ أي: «تقصي روح الواقع» وتقديم أمثولة ملائمة هما قصدان مختلفان ولا يمكن التوفيق بينهما)؛ وذات علاقة نوعية مع «أنا» المؤلف (حتى يستطيع الروائي التقاط الصوت الخفي، الذي لا يكاد يسمع، لروح الواقع، عليه أن يعرف، بعكس الشاعر والموسيقي، كيف يُسْكِت صرخات روحه الخاصة)؛ وذات استمرارية إبداعية خاصة (تشغلُ كتابة رواية فترة مديدة من حياة المؤلف الذي لا يعود عند نهاية العمل هو نفسه كما في البداية)؛ وتنفتح على العالم بأبعد من لغتها الوطنية (منذ أن أضافت أوروبا القافية إلى الإيقاع في الشعر، لم يعُد بمقدور أحدٍ نقل جمالية الشعر

إلى لغة أخرى؛ وعلى العكس، الترجمة الأمينة لعمل أدبي نثري هي عمل صعب لكنه ممكن؛ وفي عالم الروايات لا توجد حدود للدول؛ والروائيون العظام الذين يحتمون برابليه، جميعهم تقريباً قرؤوه مترجماً).

الخطأ الراسخ

بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة جعلت حلقة المثقفين الفرنسيين الألمعيين كلمة «الوجودية» مشهورة، معتمدةً على هذا النحو توجهاً جديداً ليس في الفلسفة فقط، بل في المسرح والرواية أيضاً. يُقاومُ سارتر، المُنَظِّر لمسرحياته، بحسِّه الفائق للنموذج، «مسرحَ الطبائع بمسرحِ الحالات». ويوضح في عام 1946 أن هدفنا هو «اكتشاف كل الحالات الأكثر شيوعاً في التجربة الإنسانية»، الحالات التي تضيء جوانب أساسية من الشرط الإنساني.

مَن لم يتساءل يوماً: ولو أنني ولدتُ في مكان آخر، في بلد آخر، في زمن آخر، كيف كنتُ سأمضي حياتي؟ يتضمنُ هذا السؤال في ذاته أحد الأوهام الإنسانية الأكثر انتشاراً، الوهم الذي يجعلنا نعتبر حالة حياتنا كديكور بسيط، كظرف محتمل وقابل للتغير تمضي عبره «أنانا» مستقلة وثابتة. آه، ما أجمل أن يتخيل المرء حيواته الأخرى، حوالي العشر من حيواته الأخرى الممكنة! لكن كفى أحلاماً! فنحن جميعاً مسمَّرين على نحو يائس بزمان ومكان ولادتنا. ولا يمكننا تصور «أنانا» خارج الحالة الملموسة والفريدة لحياتنا، ولا يمكن فهمها إلا في هذه الحالة وعبرها. ولو لم يأتِ مجهولان

للبحث عن جوزيف ك ذات صباح ويخبراه أنه متهم، لكان شخصاً مختلفاً تماماً عن ذاك الذي نعرفه.

تُعَزِّزُ شخصية سارتر اللامعة ووضعه المزدوج كفيلسوف وكاتب الفكرةَ التي بحسبها سَيُعزى الاتجاه الوجودي للمسرح والرواية في القرن العشرين إلى تأثير الفلسفة. إنه الخطأ الراسخ ذاته دوماً، خطأ الأخطاء، الاعتقاد بأن العلاقة بين الفلسفة والأدب تتحقق بمعنى وحيد، وأن «محترفي الرواية»، باعتبارهم مضطرين للحصول على الأفكار، لا يمكنهم إلا أن يستعيروها من «محترفي الفكر». في حين أن الانعطاف الذي حَوَّل اتجاه فن الرواية برزانة عن سحره النفسي (عن امتحان الطبائع) ووَجَّهَه نحو التحليل الوجودي (تحليل الحالات التي تضيء جوانب أساسية من الشرط الإنساني) حَدَثَ قبل أن تستحوذ دُرْجَةُ الوجودية على أوروبا بعشرين أو ثلاثين عاماً؛ ولم تُلْهِمْه الفلسفة، بل منطق تطوّر فن الرواية ذاته.

حالات

الروايات الثلاث لفرانز كافكا هي ثلاثة تنويعات للحالة ذاتها: يدخل الإنسان في نزاع، لكن ليس مع إنسان آخر، بل مع عالم استحال إلى إدارة هائلة. في الرواية الأولى (المكتوبة عام 1912) يُدعى الرجل كارل روسمان والعالم هو أميركا. في الثانية (1917) يدعى الرجل جوزيف ك والعالم هو محكمة عظيمة تتهمه. في الثالثة (1922)، يدعى الرجل ك والعالم هو قرية يشرف عليها قصر.

وإذا كان كافكا أَعْرَضَ عن السيكيولوجيا حتى يُرَكِّز على

امتحان الحالة، فهذا لا يعني أنّ شخصياته ليست مقنعة من وجهة نظر نفسية، بل يعني أن **الإشكالية** السيكولوجية انتقلت إلى المرتبة الثانية: فسواء أمضى ك طفولة حزينة أو سعيدة، وسواء كان مدلّل أمه أو تربى في ملجأ أيتام، وسواء كان وراءه حبٌّ عظيم أو لم يكن، فهذا لن يغير شيئاً في مصيره أو في سلوكه. وبهذا القلب للإشكالية، وهذه الطريقة المختلفة في فحص الحياة الإنسانية، وهذا الأسلوب المختلف في تصور هوية الفرد، لا يتميز كافكا عن الأدب الماضي وحسب، بل عن معاصريه العظيمين بروست وجويس أيضاً.

كتب بروخ في رسالة يشرح فيها شعرية رواية **السائرون نياماً** (المكتوبة بين عامي 1929 و1932): «الرواية العرفانية بدل الرواية السيكولوجية»؛ تجري كل رواية من هذه الثلاثية بعد خمسة عشر عاماً من سابقتها، في بيئة مختلفة وببطل آخر، 1888 - بازينو أو الرومانتيكي، 1903 - إش أو الفوضى، 1918 - هوغونو أو الواقعية (التواريخ هي جزء من العناوين). وما يجعل من هذه الروايات الثلاث (لم تُنشر قط منفصلة!) عملاً أدبياً واحداً، هو **الحالة** نفسها، الحالة فوق الفردية للصيرورة التاريخية التي يدعوها بروخ «انحطاط القيم»، وفي مواجهه هذه الصيرورة يجد كلّ واحد من الأبطال الرئيسين للرواية موقفه الخاص: بدايةً بازينو الوفي للقيم التي تتأهب للتلاشي على مرأى منه؛ فيما بعد إش، الذي تستحوذ عليه الحاجة للقيم لكنه لا يعرف كيف يكتشفها، أخيراً هوغونو الذي يتكيف تماماً مع عالم خالٍ من القيم.

أشعر بشيء من الضيق لإدراج ياروسلاف هازيك بين هؤلاء الروائيين الذين أعتبرهم في «سيرتي الروائية الشخصية»، مؤسسي

الحداثة الروائية؛ لأن هازيك لم يأبه بكونه حديثاً أم لا ؛ كان كاتباً شعبياً في معنى لم يعُد شائعاً، كاتباً متشرداً، كاتباً مغامراً، مُحْتَقِرَاً للوسط الأدبي ومُحْتَقَرَاً منه، مؤلف رواية وحيدة وجدت على الفور جمهوراً عريضاً في كل مكان من العالم. هذا معروف، ويبدو لي جديراً بالملاحظة أكثر أن روايته **الجندي الطيب شيفيك** (المكتوبة بين عامي 1920-1923) تعكس الميل الجمالي ذاته لروايات كافكا (عاش الكاتبان خلال السنوات ذاتها وفي المدينة نفسها) أو لروايات بروخ.

«إلى بلغراد!» يصرخ شيفيك، بعد دعوته إلى مجلس إعادة النظر في صلاحيته للخدمة العسكرية، وهو يندفع على مُتَّكأ نقال في شوارع براغ رافعاً بطريقة عسكرية عكازين مفترضين، تحت نظرة البراغيين المسلية. حدث هذا يوم أعلنت إمبراطورية هنغاريا الجنوبية الحرب على صربيا، مُطْلِقَةً على هذا النحو شرارة الحرب العالمية الأولى عام 1914 (الحرب التي ستجسِّد بالنسبة إلى بروخ انهيار جميع القيم والزمن النهائي لثلاثيته). وحتى يستطيع شيفيك أن يعيش في هذا العالم دون خطر، يوغل في التطوّع بالجيش والانخراط بالحزب والولاء للإمبراطور لدرجة أنه لا يمكن لأحد أن يقول بيقين هل هو غبي أم مهرج. لا يخبرنا هازيك بذاك أيضاً، ولن نعرف أبداً ما يدور ببال شيفيك عندما يروي حماقاته الامتثالية، ولأننا بالضبط لا نعرف ذلك، فإنه يثير فضولنا. على لوحات الإعلانات العامة لمطاعم براغ، نراه قصيراً وسميناً، لكن المصور الشهير للكتاب هو مَن تخيله على هذا النحو، ولم يقُل هازيك قَط كلمة واحدة عن مظهر شيفيك الجسدي. لا نعرف من أية أسرة يتحدَّر. لا نراه مع أية

امرأة. هل استغنى عنهن؟ هل اعتبرهن أسراراً؟ لا توجد إجابات، لكن الأهم أيضاً: لا توجد أسئلة! أعني: سيان بالنسبة لنا إن أحبّ شيفيك النساء أم لم يحبهن!

تلك انعطافة بسيطة بقدر ما هي جذرية: لكي تكون شخصيةٌ ما «حية»، «قوية»، وناضجة، فنياً، ليس من الضروري تقديم كل المعلومات الممكنة عنها؛ وليس من المُجدي الإيهام بأنها حقيقية مثلي ومثلكم؛ وكي تكون قوية ولا تُنسى، يكفي أن تَملأ فضاء الحالة كله الذي خلقه الروائي لها. (في هذا المناخ الجمالي الجديد، يطيب للروائي أيضاً أن يَذْكُرَ من حين إلى آخر أن لا شيء ممّا يرويه حقيقي، وأنّ كل شيء من اختلاقه - مثل فيليني الذي جعلنا نرى في نهاية (E la nave va) كل كواليس مسرح الوهم وميكانيزماته).

ما يمكن للرواية وحدها أن تقوله

تجري أحداث رواية رجل بلا خصال في فيينا، لكن هذا الاسم لم يُلْفَظ في الرواية إلا مرتين أو ثلاث مرات بحسب ما تُسعفني ذاكرتي. ومثل طبوغرافية لندن قديماً عند فيلدينغ، طبوغرافية فيينا ليست مذكورة، وموصوفة بدرجة أقل أيضاً. فما هي هذه المدينة المُغْفَلة الاسم التي حدث فيها اللقاء الأهم لإيلريش بأخته آغات؟ لا يمكنكم أن تعرفوا ذلك؛ فالمدينة تدعى باللغة التشيكية برنو، وبالألمانية بريين؛ وقد عَرَفْتُها بسهولة من خلال بعض التفاصيل، لأنني ولدت فيها؛ ولم أكد أقول هذا حتى لُمْتُ نفسي

لأنني تصرفتُ ضد مقصد موزيل؛ القصد؟ أي قصد؟ هل كان لديه شيء يخفيه؟ لكن لا؛ كان قصده جمالياً صرفاً: لم يركز إلا على الأساسي؛ ولم يُحَوِّل انتباه القارئ نحو الاعتبارات الجغرافية غير المجدية.

غالباً ما يُدْرَك معنى الحداثة في جهد وسعي كلّ فن للاقتراب أكثر ما يمكن من خاصيته وماهيته. هكذا نبذ الشعر الغنائي كلّ ما كان بلاغياً وتعليمياً وتجميلياً ليُفَجِّرَ نبع الفنتازيات الشعرية الصافي. وتخلى الرسم عن وظيفته التوثيقية والتشبيهية، إلى كل ما يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى (على سبيل المثال، التصوير الضوئي). والرواية؟ هي أيضاً رَفَضَتْ أن توجد كتصويرٍ لحقبة تاريخية، كوصف لمجتمع، كدفاع عن إيديولوجيا، وراحتْ تخدمُ حصراً «ما يمكن للرواية وحدها أن تقوله».

أتذكر قصة كونزابورو أوي، **ثغاء القبيلة** (المكتوبة عام 1958)، تصعد زمرة من الجنود السكارى المنتمين إلى جيشٍ أجنبي إلى حافلة المساء المملوءة باليابانيين، ويشرعون بإرهاب طالبٍ مسافرٍ. يرغمونه على نزع سرواله وعرض مؤخرته. يشعر الطالب بالضحكات المكتومة حوله، لكن الجنود لا يكتفون بهذه الضحية الوحيدة ويجبرون نصف المسافرين على خلع سراويلهم أيضاً. تتوقف الحافلة وينزل الجنود ويرتدي مَن خلعوا سراويلهم البنطلونات. يستيقظ الآخرون من خنوعهم ويُجْبِرون المهانين على إخبار الشرطة بسلوك الجنود الأجانب. أحدهم، مدرس، يُصِرّ على ملاحقة الطالب: ينزل معه، يرافقه إلى منزله، يريد أن يعرف اسمه حتى ينشر على الملأ خزيه ويتهم الأجانب. ينتهي كل شيء بانفجار

حقد بينهما. سيرة ساحرة للجبن والحياء والتطفُّل الساري الذي يريد أن يشتهر بحبه للعدل... لكنني أتحدث عن هذه القصة فقط لأتساءل: مَن هم هؤلاء الجنود الأجانب؟ بالتأكيد هم الأميركيون الذين احتلوا اليابان بعد الحرب. وما دام المؤلف تحدَّث بالاسم عن المسافرين «اليابانيين» فلماذا لا يُشير إلى جنسية الجنود؟ هل بسبب الرقابة السياسية؟ أم بتأثير الأسلوب؟ لا. تصوروا لو أن المسافرين **اليابانيين** جوبهوا طوال القصة بالجنود **الأميركيين!** بتأثير الكلمة وحدها، الملفوظة بشكلٍ واضح، كانت القصة سَتُخْتَصَر إلى نصٍّ سياسي، إلى اتهام للمحتلين. وحسبها أنها تخلت عن هذه الصفة حتى جلبتْ المظهر السياسي بغبش خفيف وحتى ركزتْ الضوء على اللغز الأساسي الذي يهم الروائي، **اللغز الوجودي**.

ذلك لأن التاريخ بحركاته وحروبه وثوراته وثوراته المضادة وهزائمه الوطنية لا يهم الروائي بوصفه موضوعاً للوصف والتشهير والتفسير؛ فالروائي ليس خادماً للمؤرخين؛ وإذا كان التاريخ يسحره، فذلك لأنه مثل مصباح كشاف يدور حول الوجود الإنساني ويلقي ضياءه عليه، وعلى إمكاناته غير المتوقعة التي لا تتحقق وتظل غير مرئية ومجهولة في الفترات الراكدة، عندما يكون التاريخ ساكناً.

الروايات التي تفكر

الحتمية التي تحثّ الروائي «للتركيز على الأساسي» (على ما يمكن «للرواية وحدها أن تقوله») ألا تقدم تبريراً لأولئك الذين يرفضون أفكار مؤلف باعتبارها عنصراً غريباً عن شكل الرواية؟ في

الواقع، حين يلجأ روائي إلى وسائل ليست وسائله، بالأحرى وسائل تخص العالم أو الفيلسوف، أليس هذا علامة عجزه عن أن يكون روائياً تماماً ولا شيء سوى روائي، وعلامة ضعفه الفني؟ بالإضافة إلى ذلك: ألا تجازف التدخلات التأملية بتحويل أفعال الشخصيات إلى مجرّد صورة لفرضيات المؤلف؟ وأيضاً: ألا يتطلّب فن الرواية، وهو يشعر بنسبية الحقائق الإنسانية، أن يبقى رأي المؤلف مخبوءاً وأن يُصان كلّ تفكير للقارئ وحده؟

كان جواب بروخ وموزيل في غاية الوضوح: عبر باب مفتوح على مصراعيه، أدخلا الفكرة إلى الرواية كما لم يُدْخِلْها أحد قط قبلهما. المقالة المُعَنونة بـ **انحطاط القيم** والمدرجة في رواية **السائرون نياماً** (تشغل عشرة فصول موزّعة في الرواية الثالثة من الثلاثية) هي سلسلة تحليلات وتأملات وحِكَم حول الحالة الروحية لأوروبا خلال ثلاثة عقود؛ ويستحيل التأكُّد بأنّ هذه المقالة غير مناسبة لشكل الرواية، لأنها هي التي تضيء الجدار الذي تتحطم علية مصائر أبطال الرواية الثلاثة الرئيسين، هي التي تجمع على هذا النحو الروايات الثلاث في رواية واحدة. لن يسعُني أبداً إظهار ذلك كفاية: فإدماج فكرة صارمة إلى هذا الحدّ بشكلٍ ذهني في رواية وجَعْلُها، بطريقة جميلة جداً وموسيقية، جزءاً لا ينفصل عن التأليف، هو إحدى أكثر الإبداعات جرأة التي أقدم عليها روائي في عصر الفن الحديث.

لكن ثمة أيضاً ما هو أكثر أهمية برأيي: عند هذين الروائيين الفنيين (من فيينا)، لا يعود التفكير محسوساً كعنصر استثنائي، كانقطاع؛ ومن الصعب تسميته «خروجاً عن الموضوع» لأنه حاضر

باستمرار في هذه الروايات التي تفكر، حتى عندما يسرد الروائي حدثاً أو عندما يصف وجهاً. أَسْمَعَنا تولستوي أو جويس الجُمل التي خطرت ببال آنا كارنينا أو مولي بلوم؛ وقال لنا موزيل ما يفكرُ به هو نفسه عندما يلقي نظرة مديدة على ليون فيشيل ومآثره الليلية:

«عندما تكون غرف النوم الزوجية بلا ضوء، تجعل رجلاً في حالة ممثل يجب عليه تمثيل دور مميز أمام جمهور غير مرئي، لكنه دورٌ مُسْتَهلكٌ قليلاً رغم كل شيء، لبطلٍ يُذَكِّر بأسد يزأر. والحال هذه، لم يكن يصدر منذ سنوات عن المستمعين الغامضين لـ ليون أمام هذا التمرين أخفّ ترحيب ولا أدنى علامة استنكار، ويمكن القول إنه كان هناك ما يستوجب إثارة أكثر الأعصاب صلابة. كل صباح، كانت كليمنتين تبدو أثناء الإفطار متخشِّبة كجثة متجمِّدة ويبدو ليون حساساً لدرجة الارتعاش من ذلك. وكانت ابنتهما جوردا نفسها تكتشف الأمر كلّ مرة وتَخَيَّلَتْ مُذاك الحياة الزوجية، برعب ونفور مرير، كمعركة قطط في عتمة الليل». على هذا النحو يتقصى موزيل «روح الواقع»، هذا يعني «روح الجماع» عند الزوجين فيشيل. وبالتماعة مجاز وحيد، **مجاز يفكر**، يضيء حياتهما الجنسية الحاضرة والماضية، وحتى حياة ابنتهما المقبلة.

لننوه: لا علاقة للتفكير الروائي، كما أدخله بروخ وموزيل في جمالية الرواية الحديثة، بتفكير عالم أو فيلسوف؛ بل يمكنني القول إنه لا فلسفي عن عمد، إن لم يكن ضد الفلسفي، أي مستقلّ بشدة عن كل نظام للأفكار المسبقة؛ لا يُحَاكِم؛ لا يُعْلن حقائق؛ يَتَسَاءل، يَنْدَهش، يتقصى؛ شكله فائق التنوع: مجازي، تهكمي، افتراضي، مغالي، حِكَمِي، مضحك، مثير، فنتازي؛ وعلى الأخص: لا يغادر

البتة الدائرة السحرية لحياة الشخصيات؛ بل إن حياة الشخصيات هي التي تغذيه وتبرِّره.

يجد إيلريش نفسه في المكتب الوزاري للكونت لينسدورف يوم مظاهرة كبرى. مظاهرة؟ ضد ماذا؟ هذه المعلومة أُعْطِيَتْ، لكنها ثانوية؛ فما يهم هو ظاهرة المظاهرة في ذاتها: ماذا يعني التظاهر في الطريق، وعلام يدل هذا النشاط الجماعي الفائق الدلالة في القرن العشرين؟ يَنْظُر إيلريش إلى المتظاهرين مشدوهاً من النافذة؛ وعندما يلفون أنفسهم على عتبة القصر، ترتفعُ وجوههم، تتخضبُ بالغضب، ويُلَوِّحُ الرجال بعصيهم، لكن «أبعد ببضع خطوات»، عند منعطف، حيث بدتْ المظاهرة غارقة في الدهاليز، كانت الغالبية تزيل المساحيق عن وجوهها؛ كما لو أنه من العبث أن يستمروا في اتخاذ هيئة متوعِّدة بغياب أي متفرج. وفي ضوء هذا المجاز، ليس المتظاهرون رجالاً غاضبين؛ إنهم ممثلون هزليون للغضب! وما إن ينتهي التمثيل، حتى يسارعون إلى «إزالة المساحيق»! وقبل أن يجعل السياسيون من «مجتمع الجمهور» موضوعهم المفضَّل بزمن طويل، سبق أن تمّ تصويره شعاعياً، بفضل روائي، بفضل اختراقه السريع والألمعي (فيلدينغ) لجوهر الحالة.

رجل بلا خصال هي أنسكلوبيديا وجودية فذّة لكلّ قرنها؛ عندما أرغب بإعادة قراءة هذا الكتاب، تَعَوَّدْتُ أن أفتحه كيفما اتفق، على أية صفحة، دون أن أهتم بالصفحة التي تسبقها أو تليها؛ حتى لو كانت «القصة» (story) موجودة، فإنها تتقدم ببطء ورزانة، دون أن تقصد جذب كلّ الانتباه إليها؛ وكلّ فصل هو في ذاته مفاجأة، هو اكتشاف. لم يحذف الحضور الكلي للفكرة إطلاقاً من الرواية طابعها

كرواية؛ بل أغنى شكلها ووسع للغاية مجال ما يمكن للرواية وحدها أن تكتشفه وتقوله.

حدود اللا معقول لم تعُد مراقبة

أضاء نجمان كبيران السماء فوق رواية القرن العشرين: نجم السريالية، بندائه الساحر إلى صَهْرِ الحلم بالواقع، ونجم الوجودية. مات كافكا باكراً قبل أن يُتاح له معرفة مؤلفيهم وبرامجهم. مع ذلك، وهذا لافتٌ، سَبَقَتْ الروايات التي كَتَبها هذين الميلين الجماليين، وما هو لافتٌ على نحو مضاعف، أنها ربطت أحدهما بالآخر، ووضعتهما في منظور واحد.

عندما يريد بلزاك أو فلوبير أو بروست وصف سلوك فردٍ في وسط اجتماعي ملموس، يغدو أيّ خرق لمشابهة الواقع انحرافاً وتفكُّكاً جمالياً؛ أما عندما يُرَكِّزُ الروائي هدفه على إشكالية وجودية، لا يعودُ واجبُ خلق عالم مشابهٍ للواقع من أجل القارئ يفرضُ نفسه كقاعدة وضرورة. قد يُبَرِّرُ المؤلف لنفسه أن يكون أكثر تهاوناً وإهمالاً لهذه الحواشي من المعلومات والأوصاف والتعليلات التي لا بدّ لها أن تعطي ما يرويه مظهر الحقيقة. وفي بعض الحالات الحدية، قد يجد أيضاً ميزات ليضع شخصياته صراحةً في عالم عدم مشابهة الواقع.

بعد أن اجتاز كافكا حدود عدم مشابهة الواقع، بقي هذا الأخير بلا شرطة وبلا جمرك، مفتوحاً إلى الأبد. كانت هذه لحظة عظيمة في تاريخ الرواية، وحتى لا أسيء فهم معناها، أُنَبِّهُ أن الرومانتيكيين

الألمان في القرن التاسع عشر لم يكونوا روّادها. كان لمخيلتهم الفنتازية معنى آخر؛ فبعد أن حادت عن الحياة الواقعية، راحت تبحث عن حياة أخرى؛ ولم يكن لها علاقةٌ تُذكر بفن الرواية. لم يكن كافكا رومانتيكياً. ولم يكن نوفاليس وتييك وأرنام وإي. ت. آ هوفمان أحباءه. إنّ بروتون هو مَن أحبّ أرنام وليس هو. وعندما كان كافكا شاباً، قرأ فلوبير بشغف في اللغة الفرنسية مع صديقه برود. دَرَسَهُ. وفلوبير، المراقب العظيم، هو مَن كان معلمه.

كلما أمعن المرء في مراقبة الواقع بانتباه وعناد، أدرك على نحوٍ أفضل أنه لا يتطابق مع الفكرة التي يصنّعها كل الناس عنه؛ لكنه يتكشف، تحت النظرة المتأملة لكافكا، أكثر فأكثر غير معقول، أي مخالف للصواب، أي غير مشابه للواقع. هذه النظرة النهمة والمُرَكَّزَة طويلاً على العالم الواقعي هي التي قادت كافكا وروائيين عظام بعده إلى الناحية الأخرى من حدود مشابهة الواقع.

إينشتاين وكارل روسمان

مزحات، نوادر، قصص مضحكة، لا أعرف أي كلمة أختار لهذا النوع من السرد الهزلي الفائق القِصَر الذي استفدت منه كثيراً فيما مضى لأنّ براغ كانت موطنه. مزحات سياسية. مزحات يهودية. مزحات حول الفلاحين. وعن الأطباء. ونوع طريف من المزحات عن الأساتذة الطائشين دوماً، والمزوَّدين دوماً بمظلة دون أن أعرف السبب.

ينهي إينشتاين محاضرته في جامعة براغ (أجل، لقد درس فيها

حيناً من الزمن) ويتأهب للمغادرة. «سيدي الأستاذ، خُذْ مظلتك، فالسماء تمطرا» يتأمل إينشتاين مظلته بإمعان في ركن القاعة ويردّ على الطالب: «كما تعلم يا صديقي العزيز، غالباً ما أنسى مظلتي، ولذلك لدي اثنتين. واحدة في المنزل والأخرى أحتفظ بها في الجامعة. بالتأكيد يمكنني أخذها الآن ما دامت السماء تمطر كما أخبرتني بمنتهى الصراحة، لكن في هذه الحالة، سيصبح لديّ مظلتين في المنزل، ولن يعود لدي أية مظلة هنا» بعد هذه الكلمات، يخرج تحت المطر.

تبدأ رواية **أميركا** لكافكا بالموتيف ذاته لمظلّة مربكة، محيِّرة، مفقودة باستمرار؛ ها هو كارل روسمان يخرج من سفينة ركاب في ميناء نيويورك وسط الزحام مثقلاً بحقيبة أمتعة. يتذكَّر فجأة مظلته التي نسيها في قاع السفينة. فيعهد بحقيبته إلى شاب تعرَّف إليه خلال الرحلة، وما دام المعبر خلفه مسدوداً بالحشد، ينزل سلماً يجهله ويتوه في الممرات؛ يطرق أخيراً باب مقصورة ويجد فيها رجلاً، إنه أنباري السفينة الذي يخاطبه على الفور ويشكو إليه رؤساءه؛ وبما أنّ المحادثة تستغرق بعض الوقت، يوجه دعوة إلى كارل كي يجلس على السرير حرصاً على راحته.

الاستحالة السيكولوجية لهذه الحالة تفقأ العيون. والواقع أن ما يُروى لنا ليس حقيقياً! ففي نهاية هذه المزحة سيظلّ كارل، بالتأكيد، دون حقيبة ودون مظلة! أجل، إنها مزحة؛ لكن كافكا لا يرويها كما تُروى المزحات؛ يعرضها بإسهاب، بالتفصيل، شارحاً كلّ إيماءة حتى يبدو قابلاً للتصديق من الناحية النفسية؛ يتسلق كارل السرير بصعوبة، ويضحك من رعونته وهو مضطرب؛ وبعد أن ناقش مطولاً

الإهانات التي تَحَمَّلَها الأنباري، يقول لنفسه فجأة بصفاء مدهش أنه كان من الأفضل له «الذهاب للبحث عن حقيبته على البقاء هنا لإعطاء النصائح...». يضع كافكا قناع مشابهة الواقع على ما لا يشبه الواقع، وهو ما يعطي هذه الرواية (وجميع رواياته) جاذبية سحرية لا تُضاهى.

تقريظ المزحات

مزحات، نوادر، قصص مضحكة؛ إنها أفضل دليل على أن المعنى الحاد للواقع والمخيلة التي تغامر في عدم مشابهة الواقع يمكنهما أن يشكّلا زوجاً مثالياً. لا يقيم بانورج وزناً لأية امرأة غير التي يريد أن يتزوجها؛ مع ذلك، يقرِّر بروح منهجية ومنطقية ونظرية ومحترسة، أن يحلّ فوراً وإلى الأبد المشكلة الأساسية في حياته: هل عليه أن يتزوج أم لا؟ يهرع من خبير إلى آخر، من فيلسوف إلى حقوقي، من بصارة إلى منجم، من شاعر إلى لاهوتي، ليصل بعد بحثٍ مديد إلى يقين بأنه لا يوجد إجابة عن سؤال الأسئلة هذا. لا يروي الكتاب الثالث كله إلّا هذا النشاط غير المشابه للواقع، هذه المزحة، التي تستحيل إلى رحلة مديدة ومضحكة من خلال معرفة عصر رابليه. (هذا يجعلني أفكر أن رواية بوفار وبيكوشيه بعد ثلاثمئة عام هي أيضاً مزحة ممتدة في رحلة عبر معرفة عصر).

يكتب سرفانتس الجزء الثاني من دون كيشوت بينما كان الجزء الأول قد طُبِعَ واشتهر منذ سنوات عديدة. هذا يوحي له بفكرة ألمعية: تتعرف الشخصيات التي يصادفها دون كيشوت فيه على البطل

الحي للكتاب الذي قرأته؛ تناقش معه مغامراته المنصرمه وتتيح له فرصة التعليق على صورته الأدبية الخاصه. بالتأكيد، هذا ليس ممكناً! إنها فانتازيا صرفة! مزحة!

ثم يهز حَدَثٌ غير متوقع سرفانتس: يسبقه كاتب آخر غير معروف ناشراً تتمَّته الخاصة لمغامرات دون كيشوت. يوجه إليه سرفانتس، وهو حانق، شتائم قاسية على صفحات الجزء الثاني الذي يكتبه. لكنه سرعان ما يستفيد من هذا الحادث القذر ليخلق فانتازيا أخرى انطلاقاً منه: بعد كل مغامراتهما المؤسفة، يسلك دون كيشوت وسانشو، المتعبان والحزينان، الطريق نحو قريتهما، فيتعرفان على شخص يدعى دون ألفارو، وهي شخصية المنتحل اللعين؛ يندهش ألفارو لسماع اسميهما ما دام يعرف حقّ المعرفة دون كيشوتاً آخر تماماً وسانشو آخر تماماً! يحدث اللقاء قبل نهاية الرواية ببضع صفحات: مواجهة محيِّرة للشخصيات مع أشباحها الخاصة؛ البرهان الأكيد على زيف جميع الأشياء؛ الضوء القمري الكئيب للمزحة الأخيرة؛ مزحة الوداعات.

في رواية فِرْديدوركِه لغومبروفيتش، يقرر البروفسور بامكو أن يُحَوِّل جوجو، الثلاثيني، إلى مراهق في السادسة عشرة من عمره مرغماً إياه على قضاء جميع نهاراته على مقعد الثانوية، طالباً بين طلابها. تخفي الحالة الهزلية سؤالاً يجعلها أعمق: هل سينتهي راشد يخاطبه جميع الناس بانتظام على أنه مراهق إلى فقدان شعوره بعمره الحقيقي؟ وعلى نحوٍ أعمّ: هل سيغدو الإنسان كما يراه الآخرون ويعاملونه، أم سيجد القوة للحفاظ على هويته رغم كلّ شيء وضد الجميع؟

كان لا بد لتأسيس رواية على نادرة أو مزحة أن يبدو لقراء غومبروفيتش كتحدٍّ من حداثوي. حقاً: كانت إحدى التحديات. مع ذلك كانت متجذرة في ماضٍ بعيدٍ جداً. وحين لم يكن فن الرواية واثقاً بعد من هويته أو اسمه، أطلق علية فيلدينغ اسم: كتابة - نثرية - هزليه - ملحمية؛ ولم يزل ينبغي الاحتفاظ بهذا في الذهن: كان الهزل إحدى الجنيات الميثولوجية الثلاث المنحنية فوق مهد الرواية.

تاريخ الرواية كما يُرى من محترف غومبروفيتش

الروائي الذي يتكلم عن فن الرواية ليس أستاذاً يثرثر من منبره. بالأحرى تخيلوه رساماً يستقبلكم في محترفه حيث تراقبكم لوحاته المعلقة على الجدران من جميع الجهات. سيحدِّثكم عن نفسه، لكنه سيحدثكم أكثر أيضاً عن آخرين، عن رواياتهم التي يحبّها وتظلّ حاضرة خفية في نتاجه الخاص. وسيصوغ أمامكم، حسب معايير القيمة لديه، ماضي تاريخ الرواية كله، وسيكشف لكم بذلك شعريته الخاصة للرواية التي لا تنتمي إلا له، وإذاً يُعارض بشكل طبيعي جداً شعرية الكتاب الآخرين. سَيُخَيل إليكم على هذا النحو أنكم تنزلون مندهشين إلى عنبر التاريخ الذي يتقرر فيه مستقبل الرواية، وأنكم تُمسون وتُصبحون على خلافات ونزاعات ومواجهات.

في عام 1953، يُورد فيتولد غومبروفيتش في العام الأول من مذكراته (سيكتبها على مدى الستة عشر عاماً التالية حتى مماته) رسالة أحد القراء: «على الأخص لا تفسروا وتُعَلِّقُوا! اكتبوا فقط! كم هو مؤسف أن تنساقوا للتحريض بكتابة مقدمات لأعمالكم، مقدمات

وحتى تعليقات!» فيردّ عليها غومبروفيتش أنه سيستمر في الشرح والتفسير «بقدر ما يسعه ذلك وما دام يستطيعه» لأن كاتباً عاجزاً عن الحديث عن كتبه ليس «كاتباً كاملاً». لنمكث لحظة في محترف غومبروفيتش. هذه قائمة بما يحبّ وما لا يحب، و«ترجمته الشخصية لتاريخ الرواية»:

قبل كل شيء، يحب رابليه. (كُتِبَتْ المؤلفات حول غارغانتيا وبانتاغرويل عندما كانت الرواية الأوروبية في طور الولادة، ولم تزل بعيدة عن جميع المعايير؛ وزخرت تلك المؤلفات بالإمكانات التي سيحققها تاريخ الرواية المستقبلي أو سيهملها، لكنها جميعها تبقى معنا كَمُلْهِمَات: نزهات في اللامتوقع، إثارات فكرية، حرية الشكل. يكشف شغف غومبروفيتش برابليه معنى حداثته: لا يرفض ترجمة الرواية، بل يطالب بها؛ لكنه يطالب بها **كاملة**، مع انتباه خاص للّحظة الإعجازية لتشكلها).

لكنه لا يكترث ببلزاك. (يُبرِّئ نفسه من شعريته المشيدة أثناء ذلك في نموذج معياري للرواية).

يحب بودلير. (يتبنى ثورة الشعر الحديث).

لا يسحره بروست. (مفترق طرق: وصل بروست إلى نهاية رحلة عظيمة استنفدت كل إمكاناته؛ وبعد أن استحوذت حصيلة الجديد على غومبروفيتش، لم يسَعه إلا أن يسلك طريقاً آخر).

لم يجد نفسه متآلفاً مع أي روائي معاصر تقريباً. (غالباً ما أوجد الروائيون فجوة لا تصدق في قراءاتهم: لم يقرأ غومبروفيتش أياً من بروخ أو موزيل؛ ولأنه اغتاظ من المتكبرين الذين استحوذ عليهم كافكا، لم يشعر بميلٍ خاص نحوه؛ لم يحسّ بأيّ تآلف مع

أدب أميركا اللاتينية؛ لم يبالِ ببورخس المتباهي أكثر مما ينبغي بذوقه، وعاش في عزلة في الأرجنتين حيث كان أرنيستو ساباتو وحده بين العظماء يهتم به؛ ويبادله هذا الود).

لا يحب الأدب البولوني في القرن التاسع عشر. (كان رومانتيكياً أكثر ممّا ينبغي بالنسبة له).

متحفظ عموماً إزاء الأدب البولوني. (شعرَ أنّ مواطنيه أحبوه بشكل سيىء؛ مع ذلك، ليس تحفظه ضغينة، بل يُعَبِّرُ عن رعبه من الانغلاق في قميص السياق الصغير. يقول عن الشاعر البولوني تويام: «يمكننا القول عن كلّ واحدة من قصائده إنها «معجزة»، لكن إن سُئلنا بأيّ عنصر أغنى تويام الشعر العالمي، لن يسعنا حقاً الإجابة»).

يحب طليعة عقدي العشرينيات والثلاثينيات. (وهو حذرٌ من إيديولوجيتها «التقدمية»، من «حداثتها المناصرة للحديث»، يشاطرها تعطّشها لأشكال جديدة ويشاطرها حرية مخيلتها. ينصح مؤلفاً شاباً: أن يكتب، باديء ذي بدء، عشرين صفحة دون أية رقابة عقلية، ثم أن يعيد قراءتها بروح نقدية صارمة، وأن يحتفظ بالأساسي ويتابع على هذا النحو. كأنه أرادَ أن يقرن بعربة الرواية حصاناً برياً يدعى «النشوة» إلى جانب حصانٍ مروض يدعى «الإدراك»).

يحتقر «الأدب الملتزم». (أمر جدير بالملاحظة: لا يجادل كثيراً ضد مؤلفين يُخضعون الأدب للنضال ضد الرأسمالية. مثالُ الفن الملتزم بالنسبة له كمؤلفٍ محظورٍ في بلده بولونيا الشيوعية هي الثقافة التي تسير تحت علم مناهضة الشيوعية. منذ العام الأول للمذكرات، يلومونه ويأخذون عليه مانويته وتبسيطاته).

لا يحب طليعة عقدي الخمسينيات والستينيات في فرنسا، خصوصاً «الرواية الجديدة» و«النقد الجديد» (رولان بارت). (في ردّه على الرواية الجديدة: «إنها فقيرة. رتيبة... ذاتية(*) solipsisme. استمنائية...» وفي رده على «النقد الجديد»: «كلما ازداد علماً، ازداد حماقة». كان حانقاً من الورطة التي وَضَعَتْ فيها هذه الطلائع الجديدة الكُتَّاب: إما الحداثة على طريقتهم (هذه الحداثة التي يجدها مشوهة، جامعية، عقائدية، محرومة من الاتصال بالواقع) وإما الفن المألوف الذي ينتج إلى ما لا نهاية الأشكال ذاتها. والحالة هذه، تعني الحداثة بالنسبة إلى غومبروفيتش: التقدم على طريق موروثة بواسطة اكتشافات جديدة. ما دام هذا لم يزل ممكناً، ما دام طريق الرواية الموروث لم يزل موجوداً).

قارة أخرى

بعد ثلاثة أشهر من احتلال روسيا لتشيكوسلوفاكيا، ظلت عاجزة عن السيطرة على المجتمع التشيكي الذي كان يعيش في قلق، لكن (لبضعة أشهر أيضاً) بكثير من الحرية؛ وظلّ اتحاد الكتاب، المتهم بأنه بؤرة الثورة المضادة، يحتفظ بمقراته، وينشر مجلاته ويستقبل مدعويه. آنذاك جاء إلى براغ، بناءً على دعوته، ثلاثة روائيين من أميركا اللاتينية هم خوليو كورتازار، غابرييل غارسيا

(*) ذاتية (Solipsisme): مذهب يقرر أن الأنا وحده هو الموجود وأن الفكر لا يُدرك إلا تصوراته. آثرت ترجمتها بالذاتية وليس الأنانية، وربما كان الأصوب الأنانة.

ماركيز، كارلوس فيونيتس. جاؤوا بتحفّظ، باعتبارهم كتاباً. ليروا ويفهموا ويشجعوا زملاءهم التشيك. أمضيتُ معهم أسبوعاً لا يُنسى. أصبحنا أصدقاء. وبعد مغادرتهم فقط، نجحتُ، كاختبار، في قراءة الترجمة التشيكية لرواية مئة عام من العزلة.

فكرتُ في اللعنة التي ألقتها السريالية على فنّ الرواية، عندما وسمتها كمضادّة للشعرية وكمنغلقة على كلّ ما تشكّله المخيلة الحرة. بينما لم تكن رواية غارسيا ماركيز تنتمي إلا إلى المخيّلة الحرّة. إنها واحدة من أعظم النتاجات الأدبية الشعرية التي عَرَفْتُها. كلّ جملة فيها تلمعُ بالفنتازيا، كلّ جملة تُفاجئ على نحو مدهش: إنها ردٌّ مؤلم على احتقار الرواية الذي أعلنه بيان السريالية (وفي الوقت ذاته، هي مديح فائق للسريالية، لإلهامها، ونسمتها التي اجتازت القرن).

إنها أيضاً دليل على أنّ الشاعرية والغنائية ليسا مفهومين أخوين، بل مفهومين لا بد من إبقاء أحدهما بعيداً عن الآخر. لأن شاعرية غارسيا ماركيز لا علاقة لها بالغنائية، فالمؤلِّف لا يعترف بخطاياه ولا يفتح روحه، ولا يستثيره إلا العالم الموضوعي الذي يشيده في كوكب كلّ شيء فيه حقيقي وغير مشابهٍ للواقع وسحري في آن معاً.

وأيضاً هذا: كل رواية عظيمة في القرن التاسع عشر جعلت من المشهد العنصر الأساسي للتأليف. رواية غارسيا ماركيز وجدت نفسها على طريق يمضي في الاتجاه المعاكس: ليس ثمة مشاهد في رواية مائة عام من العزلة! إنها مُذابة تماماً في أمواج السرد السَكْرَى. لا أعرف أيّ مثل آخر عن أسلوب كهذا. كأن الرواية

عادت قروناً إلى الوراء نحو حكواتي لا يصف شيئاً، ولا يفتأ يحكي، لكنه يحكي بحرية الفنتازيا التي لم تُعرف من قبل قط.

الجسر الفضي

بعد عدة سنوات من لقاء براغ، انتقلتُ للإقامة في فرنسا، حيث شاءت الصدفة أن يكون كارلوس فيونتس سفيراً إلى المكسيك. سكنتُ آنذاك في الرين ورحتُ أنزل ضيفاً في منزله، في عِلِّيَة سفارته، خلال إجازاتي القصيرة إلى باريس، وأتناول معه الإفطارات التي تمتدّ في نقاشات لا تنتهي. وعلى الفور، رأيتُ أوروبا الوسطى في جار أميركا اللاتينية غير المتوقع: تخمان للغرب واقعَيْن في طرفين متناقضين؛ أرضان مهملتان، محتقرتان، مهجورتان، أرضان منبوذتان؛ وشطرا العالم متَّسمان بتجربة الباروك الصادمة. أقول صادمة، لأنّ الباروك جاء إلى أميركا اللاتينية بوصفه فنّ الفاتح وجاء إلى وطني الأم محملاً بمناهضة الإصلاح الدموية بشكلٍ خاص، ما دفع ماكس برود إلى تسمية براغ «مدينة الشر»؛ شاهدت شطري العالم المدربين على التحالف الغامض بين الشر والجمال.

كنا نتحدَّث وجسر فضي، خفيف، مرتعش، متلألىء، ينتصب كقوس في السماء فوق القرن بين أوروبا الوسطى الصغيرة وأميركا اللاتينية الفسيحة؛ جسر يربط تماثيل ماتياس برون الانخطافية في براغ والكنائس المهووسة بالمكسيك.

وفكرتُ أيضاً في تشابهٍ آخر بين بلدينا الأصليين: كانا يحتلان مكاناً مفتاحياً في تطور الرواية في القرن العشرين: بادئ ذي بدء،

روائيو أوروبا الوسطى في عقدي العشرينيات والثلاثينيات (كان كارلوس يكلمني عن رواية **السائرون نياماً** لبروخ كأعظم رواية في القرن)؛ ثم بعد حوالي عشرين أو ثلاثين عاماً، روائيو أميركا اللاتينية، المعاصرين لي.

ذات يوم، اكتشفتُ روايات أرنستو ساباتو، يقول حرفياً في رواية **الملاك المهلك** (1974) الزاخرة بالأفكار كما في روايات روائيِّي فيينا العظيمين: في العالم الحديث الذي هجرته الفلسفة، والمجزأ إلى مئات التخصصات العلمية، تظلّ الرواية مرصداً أخيراً لنا يمكننا منه احتضان الحياة الإنسانية باعتبارها كلاً.

قبله بنصف قرن، من الجانب الآخر للكوكب (لم يفتأ الجسر الفضي يهتز فوق رأسي)، فكر بروخ في روايته **السائرون نياماً** وموزيل في رواية **الرجل بلا خصال** بالأمر ذاته. وعندما كان السرياليون يرفعون الشعر إلى المرتبة الأولى بين الفنون، كانوا، هم أنفسهم، يهيئون هذا المكان الرفيع للرواية.

الجزء الرابع

من هو الروائي؟

حتى نفهم، ينبغي أن نقارن

عندما يريد هيرمان بروخ أن يحيط بشخصية، يتفهم في البداية موقعها الأساسي حتى يقترب بعد ذلك، بالتدريج، من سماتها الأكثر خصوصية. يمضي من المجرد إلى العيني. إيش هو البطل الرئيس لرواية السائرون نياماً الثانية. وهو في جوهره، كما يقول بروخ، متمرد. مَن هو المتمرد؟ يقول بروخ أيضاً إنّ أفضل طريقة لفهم ظاهرة هي مقارنتها. يقارن بروخ المتمرِّد بالمجرم. مَن هو المجرم؟ إنه شخص محافظ يعتمد على النظام كما هو ويريد الإقامة فيه معتبراً سرقته وتزويره مهنة تجعله مواطناً مثل الآخرين. أما المتمرد، فعلى العكس، يقاتل النظام الراسخ حتى يُخضعه لسيطرته الخاصة. إيش ليس مجرماً. إنه متمرد. وكما يقول بروخ إنه متمرد مثلما كان لوثر، لكن لماذا أتحدث عن إيش؟ إنّ الروائي هو مَن يهمني! هو، بمن أقارنه؟

الشاعر والروائي

بمن أُقارن الروائي؟ بالشاعر الغنائي. يقول هيغل إنّ مضمون الشعر الغنائي هو الشاعر نفسه، فهو يستعير الكلام من عالمه الداخلي ليوقظ على هذا النحو لدى مستمعيه الأحاسيس والحالات النفسية التي يشعر بها. وحتى حين تتناول القصيدة ثيمات «موضوعية»، خارج حياته، «سيبتعد الشاعر الغنائي العظيم عنها بأقصى سرعة، وسينتهي به الأمر إلى رسم صورة لذاته (stellt sich selber dar)».

للموسيقى والشعر ميزة على الرسم: إنها الغنائية (das Lyrische) كما يقول هيغل. ويستطرد: في الغنائية يمكن للموسيقى أن تتقدم أبعد من الشعر لأنها قادرة على إدراك الانفعالات الأكثر سرية للعالم الداخلي العصيَّة على الكلام. يوجد إذاً فن، وهو في هذه الحالة الموسيقى، أكثر غنائية من الشعر الغنائي ذاته. يمكن أن نستنتج من ذلك أنّ مفهوم الغنائية لا ينحصر بفرع أدبي (الشعر الغنائي)، بل يشير إلى شكل محدَّد للوجود، وأنّ الشاعر الغنائي، من وجهة النظر هذه، ليس إلا تجسيداً فائق المثالية للإنسان المفتون بروحه الخاصة وبالرغبة في سماعها.

منذ زمن طويل، الشباب بالنسبة لي هو **العمر الغنائي**، أيّ العمر الذي يكون فيه الفرد المتمحور بشكل حصري تقريباً على ذاته عاجزاً عن الرؤية والفهم والحكم بوضوح على العالم المحيط به. وإذا انطلقنا من هذه الفرضية (التخطيطية حتماً، لكن التي بوصفها رسماً تخطيطياً تبدو لي صحيحة)، يكون الانتقال من عدم النضج إلى النضج هو تجاوز الموقف الغنائي.

حين أتخيل مراحل تَكَوُّنِ روائي بشكل حكاية نموذجية، بشكل «أسطورة»، فإن هذا التَكَوُّن يبدو لي مثل قصة هداية؛ صول (Saül) يغدو بول؛ ويولد الروائي على أنقاض عالمه الغنائي.

قصة هداية

أقتني في مكتبتي رواية **مدام بوفاري**، بطبعة الجيب الصادرة عام 1972. ثمة تمهيدان، الأول للكاتب هنري دو مونترلان، والآخر للناقد الأدبي موريس بارديش. وجد كلاهما ذوقاً رفيعاً لإظهار جفائهما إزاء كتابٍ يحتلان فيه ردهة الانتظار. مونترلان: «لا روح [...] لا جِدَّة في الفكرة [...] لا حيوية في الكتابة، لا محاولات سبر مفاجئة وعميقة في القلب الإنساني، لا لُقَى في التعبير، لا وصمة، لا طرفة: يفتقد فلوبير للعبقرية إلى حدٍّ لا يُصَدَّق» ويتابع أنه يمكننا أن نتعلم شيئاً ما منه بلا أدنى شك، لكن بشرط ألا نعطيه قيمة أكثر ممّا يستحق وأن نعرف أنه ليس «من الطينة نفسها لراسين وسان سيمون وشاتوبريان وميشيليه».

يؤكد بارديش هذا القرار ويروي مرحلة تكون فلوبير الروائي: في أيلول عام 1848، في سن السابعة والعشرين، يقرأ على حلقة أصدقاء صغيرة مخطوط **غواية القديس أنطوان**، «نثره الرومانتيكي العظيم»، الذي «وضع فيه (ما زلت أستشهد ببارديش) قلبه كله وطموحاته كلها»، و«فكرته العظيمة» كلها. الاستنكار كان إجماعياً ونصحه أصدقاؤه بالتخلص من «تحليقاته الرومانتيكية»، من «انفعالاته الرومانتيكية العظيمة». يذعن فلوبير ويشرع بعد ثلاث سنوات، في

أيلول 1851، بكتابة رواية **مدام بوفاري**. يقوم بذلك «دون متعة»، كما يقول باراديش، «كعقابٍ» لم يكفّ عن «الشكوى والأنين» ضده في رسائله: «بوفاري تضجرني، بوفاري تسئمني، عامية هذه الشخصية تثير غثياني»... إلخ.

لا يبدو لي شبيهاً بالواقع أنّ فلوبير خنق «قلبه كله، وأمانيه كلها» ليتابع فقط، وعلى مضض، إرادة أصدقائه. لا، فما يرويه باراديش ليس قصة تدمير ذاتي. إنها قصة هداية. يبلغ فلوبير الثلاثين من عمره، أي اللحظة المناسبة لتمزيق شرنقته الغنائية. وأن يتذمَّر بعد ذلك من أنّ شخصياته متواضعة، فهذه ضريبة يدفعها في سبيل شغفه الذي أصبح بالنسبة له فن الرواية وميدان اكتشافها الذي هو نثر الحياة.

بريق الهزل العذب

بعد سهرة اجتماعية قضاها بحضور السيدة آرنو التي أُغْرِمَ بها، يعود فريدريك في رواية **التربية العاطفية**، وهو منتشٍ بمستقبله، إلى المنزل ويتوقف أمام مرآة. وكما أذكر: «وجد نفسه وسيماً - وظلّ يتمرى لمدة دقيقة».

«دقيقة». في هذا المقياس الدقيق للزمن، توجد كلّ جسامة المشهد. يقف، يتمرى، يلفي نفسه وسيماً. خلال دقيقة كاملة. دون أن يتحرك. إنه عاشق، لكنه لا يفكّر بتلك المرأة التي يحبّها، ما دام مفتوناً بذاته. ينظر إلى نفسه في المرآة، لكنه لا يرى نفسه يتمرى فيها (كما يرى فلوبير ذلك). إنه حبيس ذاته الغنائية ولا يدري أنّ بريق الهزل العذب مسلطٌ عليه وعلى غرامه.

الهداية المناهضة للغنائية هي تجربة أساسية في سيرة الروائي؛ فبعد أن يبتعد عن ذاته، يرى نفسه فجأة عن بُعد، ويندهش من أنه ليس هو مَن كان يحسبه في نفسه. وسيعرف بعد هذه التجربة أنّ أيّ إنسان ليس هو مَن يحسبه في نفسه، وأن سوء التفاهم هذا، هو عامٌّ وأزلي، وأنه يُلْقي على الناس (مثلاً على فريدريك المنتصب أمام المرآة) بريق الهزل العذب. (هذا البريق الهزلي، المكتشف على حين غرة، هو المكافأة، البسيطة والثمينه، لهدايته).

قبيل نهاية قصته، تستقلّ إيما بوفاري المركبة بعد أن طردها المصرفيون وتخلى عنها ليون. أمام باب العربة المفتوح، يطلقُ «متسولٌ نوعاً من الزعيق الأصم». في تلك الحظة، «قذفتْ إليه باحتقار قطعة نقدية من فئة الخمس فرنكات. كانت هذه كل ثروتها. بدا لها جميلاً أن ترميها على هذا النحو».

كانت هذه حقاً ثروتها كلها. وها هي تصل إلى النهاية، لكن الجملة الأخيرة التي نطقتها بالإيطالية تكشف ما رآه فلوبير بوضوح غير أنّ إيما لم تكُن مدركة له: لم تقُم فقط بحركة سخاء، بل واستمتعت في القيام بها؛ وحتى في لحظة اليأس الحقيقي هذه، لم تتخلَّ عن عرض حركتها، ببراءة، لأجل ذاتها، وهي راغبة أن تبدو جميلة. لن يغادرها بريق التهكّم المؤثر بعد، حتى أثناء سيرها نحو موت صار وشيكاً.

الستارة الممزقة.

ستارة سحرية، منسوجة من الأساطير، كانت متدلية أمام

العالم. أرسل سرفانتس دون كيشوت في رحلة ومزق الستارة. يتبدّى العالم أمام الفارس المتجوّل بكلّ العري الهزلي لنثره.

كامرأة تتجمل قبل أن تهرع إلى موعدها الأول، العالم أيضاً وهو يهرع نحونا لحظة ميلادنا مُجَمَّلٌ ومُقَنَّعٌ ومُفَسَّرٌ مسبقاً. ولن يكون الامتثاليون وحدهم مخدوعين بذلك؛ فالكائنات المتمردة، الشرهة لمواجهة كل شيء وكل الناس، لن تدرك إلى أي مدى هي نفسها مطيعة؛ لن تثور ضد ما هو مفسّر (المفسر مسبقاً) باعتباره جديراً بالعصيان.

نَسَخَ دولاكروا لوحته الشهيرة **الحرية قائدة الشعب** عن ستارة التفسير المُسبق: امرأة شابة على متراس، وجهها قاسٍ، نهداها عاريان يثيران الخوف؛ إلى جانبها فتى مغرور يحمل مسدساً. حاولتُ جاهداً ألّا أحبّ هذه اللوحة، وسيكون من العبث إقصاؤها عن فنّ الرسم العظيم.

لكن أية رواية تُمَجِّدُ مثل هذه الوضعيات المتَّفق عليها ومثل هذه الرموز البالية تبتعدْ عن تاريخ الرواية. لأن سرفانتس بتمزيقه ستارة التفسير المسبق وضع هذا الفن الجديد على الطريق؛ وحركته الهدامة تنعكس وتتطاول في كل رواية خليقة بهذا الاسم؛ **إنها رمز هوية فن الرواية.**

في **الهوغولياد**، في رسالة هجاء ضد فيكتور هيغو، كتب يونيسكو البالغ من العمر 26 عاماً وهو لم يزل يعيش في رومانيا: «ميزة سِيَرِ الناس المشهورين هي أنهم أرادوا أن يصبحوا مشهورين. ميزة سير جميع الناس هي أنهم لم يرغبوا أو لم يفكروا في أن يصبحوا مشهورين. [...] إنسان مشهور هو إنسان مثير للاشمئزاز...».

لنحاول تحديد المصطلحات: يغدو الإنسان مشهوراً عندما يتجاوز عدد الذين يعرفونه بوضوح عدد أولئك الذين يعرفهم هو نفسه. والامتنان الذي يستمتع به جراح كبير ليس مجداً: لا يُعْجَب به الجمهور، بل يُعْجَب به مرضاه وزملاءه. يعيش متوازناً. المجد هو خلل في التوازن. وهناك مهن تجرّ المجد خلفها حتماً لا محالة: محترفو السياسة، عارضو الأزياء، الرياضيون، الفنانون.

مجدُ الفنانين هو الأضخم بين الأمجاد الأخرى، ما دام يتضمن فكرة الخلود. وهو فخّ شيطاني، لأنَّ التَّوق المتعاظم على نحوٍ مضحك للاستمرار بعد الموت مرتبط بشكل وثيق بنزاهة الفنان. فكل رواية مبتكرة بشغف حقيقي تصبو طبيعياً إلى قيمة جمالية دائمة، وهذا يعني قيمه قادرة على الاستمرار بعد مؤلفها. تنتمي الكتابة بدون امتلاك هذا التوق إلى الكلبية(*): لأنه إذا كان عامل رصاص متوسط الكفاءة مفيداً للناس، فإن روائياً متوسطاً يُنتج عمداً كتباً زائلة، مبتذلة، مألوفة، إذاً غير نافعة، إذاً مربكة، إذاً ضارة، هو مُحْتَقَر. هذه هي لعنة الروائي: نزاهته مرتبطة بالعمود المشين لجنون عظمته.

قتلتني ألبرتين

إيفان بلاتيني (المتوفى منذ سنوات) الأكبر مني بعشر سنوات هو الشاعر الذي أعجبني منذ كنت في الرابعة عشرة من عمري.

(*) الكلبية: مذهب الفلسفة القائل باحتقار التقاليد والرأي العام والأخلاق الشائعة.

في إحدى دواوينه، بيت شعر يتكرر غالباً مع اسم امرأة: "Albertinko, ty" وهو يعني: «أنت ألبيرتين». كان هذا إشارة إلى ألبرتين بروست بالتأكيد. أصبح هذا الاسم بالنسبة لي، أنا المراهق، الأكثر سحراً من الأسماء الأنثوية.

لم أكن أعرف عن بروست آنذاك إلّا كعب حوالي عشرين مجلداً من رواية **البحث عن الزمن الضائع** في ترجمتها التشكيلية، مصفوفة في مكتبة صديق. وبفضل بلاتيني، وبفضل بيت شعره «أنت ألبيرتين»، انغمستُ فيها نهاراً. وعندما وصلتُ إلى **الفتيات الشابات المزهرات**، اختلطت ألبيرتين بروست على نحوٍ غير محسوس بألبيرتين شاعري.

كان الشعراء التشيك يحبّون عمل بروست لكنهم لا يعرفون سيرته. ولم يكن إيفان بلاتيني يعرفها أيضاً. وفيما بعد، متأخراً كفاية، فَقَدْتُ امتيازِ هذا الجهل المطبق عندما علمتُ أن ألبيرتين اسْتُوحِيَتْ من رجل، هو حبيب بروست.

لكن أياً يكن ما روي لي! وسواء اسْتُوحِيَتْ من رجل أو امرأة، ألبيرتين هي ألبيرتين، وكفى! الرواية هي علم الكيمياء القديم الذي يُحَوِّل امرأةً إلى رجل ورجلاً إلى امرأة، يُحَوِّل الطين إلى الذهب، والحكاية إلى دراما! هذه الكيمياء الإلهية القديمة هي التي تصنع قوة أيّ روائي، وسرّ وألق فنه!

ليس باليد حيلة؛ اعْتَبَرْتُ عبثاً ألبيرتين امرأة من اللاتي لا يُنْسَيْن، ومنذ أن أسرّوا لي أنها نموذج لرجل، استقرت هذه المعلومة العديمة النفع في رأسي كفيروس تغلغل في معالج حاسوب. اندسّ ذَكَرٌ بيني وبين ألبيرتين، يشوش صورتها ويشوه أنوثتها، لبرهة أراها

بنهدين جميلين، ثم بصدر مسطح، وشارب يتبدى للحظات على بشرة وجهها الرقيقة.

قتلتني ألبيرتين. وأفكر في كلمات فلوبير: «على الفنان أن يوهم الأجيال القادمة أنه لم يعِشْ» ولا بد من فهم معنى هذه الجملة: ما يريد الروائي أن يحافظ عليه في المقام الأول، ليس ذاته، بل ألبيرتين والسيدة آرنو.

قرار مارسل بروست

في رواية **البحث عن الزمن المفقود**، بروست واضح كل الوضوح: «ليس ثمة واقعة واحدة متخيلة، ... ليس ثمة شخصية واحدة أُشِيْرَ لها برموز». ومهما ارتبطت رواية بروست بحياة مؤلِّفها، فإنها موجودة، دون لبس، في الجهة الأخرى من السيرة الذاتية؛ ليس فيها أية قصدية تُرْجُمية؛ لم يكتبها ليتحدّث عن حياته، بل كي يُنير أمام عيون القراء حياتهم نفسها: «... كل قارىء، عندما يقرأ، يغدو قارئاً خاصاً لذاته. وليس نِتَاجُ الكاتب سوى نوع من الآلة البصرية التي يقدمها للقارئ كي يُتيح له اكتشاف ما لم يكن بمقدوره ربما رؤيته في ذاته لولا هذا الكتاب. التعرف على الذات من قبل القارئ عبر ما يقوله الكتاب هو دليل على صحة هذا...». لا تُحَدِّدُ عبارات بروست معنى الرواية البروستية فحسب؛ بل تحدد معنى فن الرواية بلا زيادة.

أخلاقية الأساسي

يختصر باراديش قراره حول رواية مدام بوفاري: «خسر فلوبير قَدَرَهُ ككاتب! وفي الحقيقة أليس هذا حُكْمُ الكثيرين من المعجبين بفلوبير الذين ينتهون إلى أن يقولوا لكم: آه! لكنكم لو قرأتم مراسلاته، أية تحفة، وأي رجل مثير تكشف عنه!».

أنا أيضاً، غالباً ما أعيد قراءة مراسلات فلوبير، متلهفاً لمعرفة ما كان يفكر فيه في فنه وفن الآخرين. وهذا لا يمنع أنّ المراسلات مهما أمكن لها أن تكون أخاذة ليست تحفة ولا عملاً أدبياً. لأنّ العمل الأدبي، ليس كل ما كتبه روائي من رسائل ومفكرات ومذكرات ومقالات. **العمل الأدبي هو نهاية عمل مديد على مشروع جمالي.**

سأذهب أيضاً أبعد من ذلك: العمل الأدبي هو ما سيستحسنه الروائي ساعة الموازنة. لأنّ الحياة قصيرة، والقراءة طويلة والأدب ينتحر بتكاثره المجنون. يجب على كلِّ روائي، انطلاقاً من نفسه، أن يُلغي كل ما هو ثانوي وأن يمتدح لنفسه وللآخرين أخلاقية الأساسي!

لكن لا يوجد المؤلفون فقط، المئات والآلاف من المؤلفين، هناك الباحثون، جيش من الباحثين الذين يكدّسون، وهم مقادون بأخلاق متعارضة، كل ما يمكنهم إيجاده ليحتضنوا الكلّ، كهدف سامٍ. الكلّ، هذا يعني أيضاً كومة مسودات، فقرات مشطوبة، فصول رماها مؤلف، لكن باحثين نشروها في طبعات مسماة «نقدية»، تحت الاسم الخدّاع لـ«اختلاف الطبعات»، وهذا يعني، إذا ظلّ للكلمات

معنى، أنّ كل ما كتبه المؤلف سيتساوى بالنسبة له وسيكون مستحسناً أيضاً.

أخلاقية الأساس أخلت المكان **لأخلاقية الأرشيف**. (المثل الأعلى للأرشيف: المساواة اللطيفة تسود في حفرة عامة فسيحة).

القراءة طويلة أما الحياة فقصيرة

أتحدثُ مع صديق، كاتبٌ فرنسي؛ أُلِحُّ عليه أن يقرأ غومبروفيتش. عندما ألتقيه فيما بعد، يكون متضايقاً: «لقد أَطَعْتُكَ، لكنني بصدق لم أفهم حماسك - ماذا قَرَأْتَ؟ - **المفتونون**! - تباً! لماذا **المفتونون**؟».

صدرتْ رواية **المفتونون** في كتاب بعد موت غومبروفيتش فقط. إنها رواية شعبية نشرها شاب في حلقات مسلسلة تحت اسم مستعار قبل الحرب في صحيفة بولونيا. لم يطبعها قط في كتاب ولم ينوِ قط القيام بذلك. قبيل نهاية حياته، يَصْدُرُ مجلد عن حديثه الطويل مع دومينيك دو روكس تحت عنوان **الوصايا**. يُوَثِّقُ فيه غومبروفيتش جميع أعماله. **جميعها**. كتاباً إثر آخر. ولا كلمة عن رواية **المفتونون**!

أقول: «ينبغي أن تقرأ رواية **فِرْديدوركِه**! أو **الأدب الإباحي**!».

ينظرُ إليَّ مكتئباً: «الحياة تقصر أمامي يا صديقي. والمدة الزمنية التي وَفرتها لمؤلفك اسْتُنْفِدَتْ».

الحفيد والجدة

قطع سترافينسكي إلى الأبد صداقته المديدة بقائد الأوركسترا أنسيرميه الذي أراد إلغاء مقاطع من باليه لعبة الورق. وفيما بعد، يعود سترافينسكي نفسه إلى سيمفونية آلات النفخ ويُجري عليها تصحيحات عديدة. حتى أنسيرميه، عندما يعلم بذلك، يغتاظ؛ لا يحب التصحيحات وينكر على سترافينكسي حقه بتغيير ما كتبه.

في الحالة الأولى كما في الثانية على حدٍّ سواء، إجابة سترافينكسي في محلها: هذا لا يعنيك يا عزيزي! لا تتصرف بعملي كما تتصرف في غرفة نومك! لأنّ ما أَبْدَعَه المؤلف لا يخص أباه أو أمه، لا يخص وطنه ولا الإنسانية، لا يخصّ إلا ذاته، ويمكنه أن ينشره متى شاء وإذا شاء، يمكنه تغييره وتصحيحه، إطالته وتقصيره، إلقاءه في حوض غسيل وتشغيل طرادة الماء دون أن يترتب عليه أي تبرير لأي شخص كان.

كنت في سن التاسعة عشرة عندما ألقى شاب جامعي محاضرة عامة في مدينتي الأم؛ حدث ذلك في الأشهر الأولى من الثورة الشيوعية، وتحدث فيها عن المسؤولية الاجتماعية للفن مذعناً لروح العصر. بعد المحاضرة، حدث نقاشٌ؛ ما زلت أتذكر منه الشاعر جوزيف كينار (من جيل بلاتيني نفسه، الميت هو أيضاً منذ سنوات) الذي قصّ حكاية في معرض إجابته عن النقاشات العلمية: ثمة صبي صغير ينزّه جدته العجوز العمياء. يمشيان في الطريق ومن حين إلى آخر يقول الصبي الصغير: «انتبهي يا جدتي، جذر شجرة» فتبادر السيدة العجوز إلى القفز معتقدة أنها تسير على طريق غابة. يوبخ

المارة الصبي الصغير: «أيها الصبي، أهكذا تعامل جدتك!» فيردّ عليهم: «إنها جدتي أنا! وأعاملها كما أشاء!» ويستنتج كينار: «وهذه هي حالي مع شعري». لن أنسى أبداً هذا الإظهار والعرض لحقّ المؤلف الذي أُعْلِنَ على مرأى من النظرة المرتابة للثورة الفنية.

قرار سرفانتس

يُقَدِّم سرفانتس مرات عديدة في روايته سرداً طويلاً لكتب الفروسية. يذكر عناوينها لكنه لا يجد دوماً ضرورة للإشارة إلى أسماء مؤلفيها. عندها لم يعُد احترام المؤلف وحقوقه يدخل في مجال الأخلاق.

لنتذكر: قبل أن ينهي الجزء الثاني من روايته، سبقه كاتب آخر غير معروف إلى نشر تتمته الخاصة لمغامرات دون كيشوت تحت اسم مستعار. انفعل سرفانتس آنذاك كما سينفعل روائي اليوم: بغضب؛ يهاجم بقسوة وعنف المنتحل ويعلن بزهو: «خُلِقَ دون كيشوت لي وحدي، وأنا خُلِقْتُ له. أجاد التصرف وأنا أكتب. أنا وهو لسنا إلا شيئاً واحداً...».

تلك هي السمة الأولى والأساسية للرواية منذ سرفانتس: إنها إبداع فريد وفذّ، لا ينفصل عن مخيلة مؤلف وحيد. وقبل أن يَكْتُبَ دون كيشوت، لم يكن بوسع أحد أن يتخيله؛ كان اللامتوقع ذاته؛ ودون سحر اللامتوقع، لن تعود أية شخصية روائية عظيمة (وأية رواية عظيمة) قابلة بعد الآن للتصور والفهم.

ارتبطت ولادة فن الرواية بوعي حق المؤلف ودفاعه الضاري. فالروائي هو المعلم الوحيد لنتاجه؛ إنه هو نتاجه. لم يستمرّ الأمر على هذا النحو دوماً. ولن يستمر على هذا النحو، لكن فن الرواية الموروث عن سرفانتس لن يعود حينئذٍ موجوداً.

الجزء الخامس

الجمال والوجود

الجمال والوجود

أين نفتش عن الأسباب الأعمق التي يشعر الناس لأجلها إزاء بعضهم البعض بالتعاطف أو النفور، ويمكنهم أن يكونوا أو لا يكونوا أصدقاء؟ في رواية **الرجل بلا خصال**، كلاريس وولتر هما من معارف إيلريش القديمة. يظهران على مسرح الرواية لأول مرة عندما يدخل إيلريش إلى منزلهما ويراهما يعزفان على البيانو بأياديهما الأربعة. «هذا الصنم الواطئ على قوائم، ذو الوجه العريض، المُهَجَّن من كلب البلدغ وكلب الباسه»، هذا «المُصْوات المرعب الذي تُطْلِقُ النفس عبره صيحاتها في الجميع مثل أيْلٍ في فترة التكاثر»، يمثل البيانو بالنسبة إلى إيلريش كل ما يحتقره كثيراً.

هذه الاستعارة توضح الخلاف العنيد بين إيلريش والزوجين؛ خلافٌ يبدو تعسفياً وبلا مبرِّر ما دام لا يصدر عن أي نزاع مصالح وليس خلافاً سياسياً أو إيديولوجياً أو دينياً؛ وإذا كان هذا الخلاف غير مفهوم إلى هذا الحدّ، فلأن جذوره تغوص عميقاً جداً، حتى الأسس الجمالية لشخصياته؛ ولنتذكر ما كان يقوله هيغل، الموسيقى

هي الفن الأكثر غنائية؛ أكثر غنائية من الشعر الغنائي ذاته. وعلى امتداد الرواية، سيصطدم إيلريش بغنائية أصدقائه.

فيما بعد، ينشغل كلاريس بقضية موسبروغجيه، وهو قاتل محكوم بالإعدام يريد الوسط الاجتماعي إنقاذه محاولاً إثبات جنونه وبالتالي براءته. يردد كلاريس في كل مكان: «موسبروغجيه؛ إنه كالموسيقى» وبهذه الحكمة غير المنطقية (غير منطقية عمداً لأنه يليق بالروح الغنائية أن تقدم نفسها بعبارات غير منطقية) تُلْقي نفسه صرخات استرحام في الكون. يظلّ إيلريش بارداً إزاء هذه الصرخات، ليس لأنه يرغب بإعدام معتوه، بل لأنه لا يستطيع تحمل الهستيريا الغنائية للمدافعين عنه.

لم تبدأ المفاهيم الجمالية تهمني إلا حين اكتشفتُ جذورها الوجودية؛ حين فهمتها كمفاهيم وجودية؛ لأن الناس البسطاء أو المرهفين، الأذكياء أو الحمقى، يواجهون في حياتهم دوماً الجمال والقبح والسمو والهزل والمأساوية والغنائية والدرامية والفعل والظروف الطارئة والتنفيس، أو إذا تحدثنا بمفاهيم أقل فلسفية، يواجهون العبوسية (agélastie)، الكيتش أو العامية؛ وهذه المفاهيم جميعاً لها آثار تفضي إلى مظاهر مختلفة للوجود لا يمكن بلوغها وإدراكها بأية طريقة أخرى.

الفعل

تأسس الفن الملحمي على الفعل، والمجتمع المثالي الذي استطاع الفعل أن يتبدى فيه بحرية تامة هو مجتمع المرحلة البطولية

اليونانية؛ هذا ما يقوله هيغل ويبرهن عليه **بالإلياذة**: حتى حين كان آغاممنون أول الملوك، فإن ملوكاً آخرين وأمراء تجمعوا حوله بملء إرادتهم وكانوا أحراراً، على منوال أخيل، بالابتعاد عن المعركة. وسار الشعب أيضاً مع أمرائه بإرادته الخاصة؛ فلم يكن ثمة قانون يرغمه على ذلك؛ ووحدها الدوافع الشخصية، معنى الشرف، الاحترام، الخضوع للأقوى، الافتتان بشجاعة بطل... إلخ، كانوا يحددون تصرف الناس، وكفلت حرية المشاركة والنضال لكلٍّ واحد استقلاليته مثلما كفلتها حرية التخلي عنه. لذلك احتفظ الفعل بطابعه الشخصي، وبالتالي، شكله الشعري.

يقابل هيغل ذلك العالم القديم، مهد الملحمة، بمجتمع زمنه المنظم في دولة، المزوّد بدستور وقوانين وقضاء وإدارة كلية القدرة وشرطة ووزارات... إلخ، هذا المجتمع يفرض مبادئه الأخلاقية على الفرد الذي حددت سلوكه إرادات مجهولة قادمة من الخارج أكثر ممّا حددتها شخصيته الخاصة. وفي مثل هذا العالم ولدت الرواية. وكما الملحمة قديماً، تأسست الرواية، هي أيضاً، على الفعل، لكن الفعل في رواية يتمشكل، ويبدو كسؤال مضاعف: إذا لم يكن الفعل إلا نتيجة الطاعة، فهل يظلّ فعلاً؟ وكيف يتميَّز الفعل عن الحركات الروتينية المتكررة؟ وماذا تعني **بالملموس** كلمة «حرية» في العالم الحديث البيروقراطي الذي صارت فيه إمكانات واحتمالات التصرف في غاية الضآلة؟

لامس جيمس جويس وكافكا الحدود القصوى لهذه الأسئلة. فقد ضخَّم ميكروسكوب جويس العملاق بإفراط كلّ إيماءة يومية صغيرة وحَوَّلَ على هذا النحو نهاراً واحداً في غاية التفاهة من حياة

بلوم إلى أوديسة حديثة عظيمة. وبعد أن تطوع /ك/ بصفة مَسَّاح، يصل إلى قرية، ويتأهب للقتال في سبيل حقه بالعيش فيها؛ لكن نتيجة معركته ستكون هزيلة؛ فبعد مضايقات لا نهائية، لن ينجح إلا بتقديم اعتراضاته واحتجاجاته لعمدة قرية عاجز، ثم لموظفٍ صغير ناعس؛ ولا شيء أكثر؛ إلى جانب أوديسة جويس الحديثة، رواية القصر لكافكا هي إلياذة حديثة. أوديسة وإلياذة حالمتان على ظهر العالم الملحمي الذي لم يعُد مكانه سهل البلوغ.

قبل مئة وخمسين عاماً، أدرك لورنس شتيرن هذا الطابع الإشكالي والطباقي للفعل؛ ففي رواية تريسترام شانداي لا توجد إلا الأفعال المتناهية الصغر؛ وطيلة فصول عديدة، يسعى الأب شانداي بيده اليسرى إلى سحب المنديل من جيبه الأيمن، وفي الوقت نفسه يسعى إلى أن يرفع بيده اليمنى شعره المستعار عن رأسه؛ وخلال عدة فصول، يحاول الدكتور سلوب أن يحلّ عقداً كثيرة العدد ومشدودة أكثر ممّا ينبغي لحقيبة تحتوي أدوات جراحية مخصصة لولادة تريسترام. هذا الغياب للفعل (أو هذا التصميم المنمنم للفعل) عُولِجَ بابتسامة رعوية (ابتسامة لن يعرفها جويس أو كافكا وستظل لا مثيل لها في تاريخ الرواية كله). أعتقد أنني رأيت في هذه الابتسامة اكتئاباً أصيلاً: من يفعل يبغي الانتصار؛ ومن ينتصر يحمل العذاب للآخر؛ والتخلي عن الفعل هو السبيل الوحيد للسعادة والسلام.

العبوسيون (Les agélastes)

يتبدى «التظاهر بالرزانة» في كل مكان حوله ولا يرى فيه القسيس

يوريك، إحدى شخصيات رواية تريسترام شانداي، إلا احتيالاً، «رداءً يخفي الجهل والحماقة». وبقدر ما يستطيع يلاحقه بتعليقات «مضحكة وفكاهية». هذه الطريقة المتهورة في المزاح «تبدو خطرة؛ فكل عشر طُرَفٍ تُكسبه حوالي مائة عدو»، حتى إنه ذات يوم، حين لم تعُد لديه القدرة على تحمل ثأر العبوسيين، «يلقي رمحه» وينتهي إلى الموت، «مُحَطَّمَ القلب». أجل، وهو يروي حكاية بطله يوريك، يستخدم شيترن كلمة «العبوسيين» (les agélastes)، وهي كلمة محدثة ابتكرها رابليه من اللغة اليونانية لِيُعَرِّفَ أولئك الذين لا يعرفون الضحك. كان رابليه يكره العبوسيين الذين بسببهم على حدّ قوله كاد «ألّا يعود يكتب حرفاً». وحكاية يوريك هي تحية أخوية يوجِّهها شيترن إلى معلمه عبر قرنين من الزمان.

ثمة أناس يعجبني ذكاؤهم، وأحترم نزاهتهم لكنني أشعر معهم بالضيق: أراقب أحاديثي حتى لا يفهمونني خطأ وحتى لا أبدو كلبياً، وحتى لا أجرحهم بكلمة طائشة أكثر ممّا ينبغي. لا يعيشون بسلام مع الهزل. ولستُ ألومهم على ذلك، فعبوسيتهم مدفونة عميقاً فيهم ولا يسعهم شيء حيالها، لكن أنا أيضاً لا يسعني شيء حيالها، لذلك أتجنبهم من بعيد دون أن أكرههم. فأنا لا أريد أن أنتهي كالقس يوريك.

كل مفهوم جمالي (والعبوسية إحداها) يفضي إلى إشكالية لا تنتهي فأولئك الذين ألقوا قديماً لعنات إيديولوجية (لاهوتية) على رابليه، شيء ما كان أعمق قد دفعهم إليها رغم الإيمان بعقيدة مجردة. ثمة خلاف جمالي كان يرهقهم: الخلاف الباطني مع اللاجدية، السخط على فضيحة ضحكة غير لائقة. لأنه حين يميل

العبوسيون إلى أن يروا في كل مزحة تدنيساً للمقدس، فذلك لأنّ كل فرحة هي في الواقع انتهاك للمقدس. ثمة تعارض نهائي بين الهزلي والمقدس، ويمكن للمرء أن يتساءل فقط أين يبدأ المقدس وأين ينتهي، هل هو محتجز في المعبد وحده؟ أم أنّ ميدانه يمتدّ أبعد من ذلك، وهل يضم أيضاً ما يُدعى القيم العلمانية العظيمة والأمومة والحب والوطنية والكرامة الإنسانية؟ أولئك الذين يُقَدِّسُون الحياة كلياً، بلا قيد أو شرط، يَردُّون على أية مزحة بحنق ظاهر أو خفي، لأنه في أية مزحة يتكشف الهزل بوصفه إهانة للطابع المقدس للحياة.

لن يفهم أحد الهزل دون أن يفهم العبوسيين فوجودهم يمنح الهزل أهميته القصوى، ويُظْهِرُه كرهان ومخاطِرة، ويكشف النقاب عن جوهره الدرامي.

الفكاهة

في رواية دون كيشوت، نسمع ضحكة يُقال إنها خرجت من مسرحيات القرون الوسطى الهزلية: نضحك من فارس يعتمر طاسة حلاقة كخوذة ونضحك من خادمه الذي يتلقى ضرباً مبرحاً، لكن بغض النظر عن هذا الهزل المقولب غالباً والفظّ غالباً؛ أمتعنا سرفانتس بهزل آخر مختلف تماماً، ألطف بكثير:

يدعو نبيلٌ محبوبٌ من الريف دون كيشوت إلى منزله الذي يسكنه مع ابنه الشاعر. يَتَعَرَّفُ الابن الثاقب الفكر أكثر من أبيه فوراً في الضيف على مجنون ويحلو له أن يحافظ ظاهرياً على حياده. ثم يدعو دون كيشوت الشاب لإلقاء شيء من شعره؛ يَتَعَجَّلُ الفتى

ويُطيع، فيطنب دون كيشوت المديح لموهبته؛ يشعر الابن بالسعادة ويداهن الضيف وينبهر بذكائه وينسى على الفور جنونه. مَن هو إذاً الأكثر جنوناً، المجنون الذي يمتدح ثاقب الفكر أم ثاقب الفكر الذي يصدق مديح مجنون؟ لقد دخلنا في فضاء هزلي آخر، أكثر ظرفاً وثمينٍ إلى أبعد حدّ. نحن لا نضحك لأن هناك شخصاً مضحكاً ومثيراً للسخرية، أو حتى ذليلاً، بل لأن واقعاً يتكشف فجأة في غموضه، وتفقد الأشياء معناها الشفاف، ولا يعود الإنسان مقابلنا ما يظنه في نفسه. تلك هي الفكاهة (الفكاهة، حسب أوكتافيو باث، هي «الابتكار العظيم» للعصور الحديثة، معزوة إلى سرفانتس).

ليست الفكاهة وميضاً يلتمع لبرهة عند خاتمة ساخرة لموقف أو قصة حتى يضحكنا. ينتشر ضوؤها الهادئ على المشهد الفسيح للحياة برمته. لنحاول أن نرى للمرة الثانية المشهد الذي رويته للتو كما لو أنه بَكَرَةُ فيلم: يصطحب النبيل المحبوب دون كيشوت إلى قصره ويعرِّفه على ابنه الذي يسارع إلى إظهار محفوظاته وتفوّقه للضيف الغريب. لكننا هذه المرّة نظلّ متنبِّهين: سبق أن رأينا الغبطة النرجسية للشاب حين أثنى دون كيشوت على أشعاره؛ أما عندما نعيد الآن رؤية بداية المشهد، فإن سلوك الابن يبدو لنا على الفور متكلفاً، غير مناسب لعمره، أي هزلياً منذ البداية. هكذا يرى العالم رجلاً راشداً مزوداً بالكثير من تجربة «الطبيعة الإنسانية» (راشد ينظر إلى الحياة بإحساس مَن يُعيد مشاهدة بكرات أفلام سبق أن رآها) والذي كفَّ منذ زمن طويل عن أخذ جدية الناس على محمل الجد.

وإذا هجرتنا التراجيديا

أدرك كريون بعد تجارب مؤلمة أنَّ مِن واجب المسؤولين عن المدينة كبح أهوائهم الشخصية؛ مستقوياً بهذه القناعة، يدخل في نزاع أخلاقي مع أنتيغون التي تواجهه بواجبات ليست أقل مشروعية للفرد. يتشدَّد في موقفه، فتموت، وبعد أن يحطّمه الشعور بالإثم، يتمنى ألا يعيش ليرى اليوم التالي. أوحت أنتيغون لهيغل بتأملاته الرائعة حول التراجيديا: يتواجه خصمان، كلٌّ منهما مرتبط على نحو وثيق بحقيقة جزئية ونسبية، لكننا حين نتأملها في ذاتها، نجدها مبررة تماماً. كل واحد منهما مستعدٌّ للتضحية بحياته في سبيلها، لكنه لا يستطيع أن يحرز انتصارها إلا مقابل التدمير الكلي للخصم. لذلك كلاهما مصيب وآثم في آن معاً. يقول هيغل بأنها مفخرة للشخصيات التراجيدية العظيمة أن تكون آثمة. فالشعور العميق بالإثم يجعل المصالحة المستقبلية ممكنة.

كان تحرير النزاعات الإنسانية الكبيرة من التفسير الساذج للمعركة بين الخير والشر وفهمها على ضوء التراجيديا مأثرة هائلة للروح؛ إذ أَظْهَرَتْ النسبية المحتومة للحقائق الإنسانية وأثارت شعوراً بالحاجة إلى إنصاف العدو، لكن حيوية المانوية الأخلاقية لا تقاوَم: أتذكر كيف تمَّت ملاءمة أنتيغون التي شاهَدْتُها في براغ بعد الحرب مباشرة؛ كان مؤلفها، وهو يقتل التراجيدية في التراجيديا، يصنع من كريون فاشياً بغيضاً يسحق بطلة الحرية.

كانت مثل هذه الإسقاطات السياسية لأنتيغون شائعة بعد الحرب العالمية الثانية. فقد جلب هتلر لأوروبا ليس فقط الأهوال الفظيعة،

بل وسلبها حسّها التراجيدي. وعلى غرار المعركة ضد النازية، سَيُنْظَرُ إلى كلّ التاريخ السياسي المعاصر مذاك وسَيُعَاش بوصفه معركة الخير ضد الشر. اسْتُبْعِدَت الحروب الأهلية والثورات والثورات المضادة والنضالات الوطنية وقمعها من أرض التراجيديا وانتهت تحت سلطة قضاة شرهين للعقاب. أهذا ارتداد؟ أم نكسة إلى حلبة ما قبل التراجيديا الإنسانية؟ لكن في هذه الحالة، مَن ارتدّ؟ التاريخ نفسه الذي اغتصبه مجرمون؟ أم طريقتنا في فهم التاريخ؟ غالباً ما أقول: التراجيديا هجرتنا؛ ربما هذا هو العقاب الحقيقي.

الفار من الجندية

لم يضع هوميروس موضع شكّ الأسباب التي قادت اليونانيين إلى حصار مدينة طروادة، لكن عندما يلقي يوربيديس نظرة على هذه الحرب ذاتها من مسافة بضعة قرون، ينأى عن الإعجاب بهيلين ويشير إلى تفاوت بين قيمة هذه المرأة وآلاف الحيوات التي ضحّت لأجلها. في أوريست، يرسل إلى أبولون قائلاً: «لم تشأ الآلهة إلا أن تكون هيلين فائقة الجمال إلى درجة إثارة شقاق بين اليونانيين والطرواديين، وخَفَّفَتْ مجزرتهم الأرض من عدد كبير من الناس الذين يزعجونها». فجأة، يتضح كل شيء: لا علاقة لأشهر حرب بأيّ سبب عظيم؛ كان هدفها الوحيد هو المذبحة، لكن في هذه الحالة، هل يظلّ بوسعنا الحديث عن التراجيدية؟

اسألوا الناس عن السبب الحقيقي للحرب العالمية الأولى. لن يسع أحداً الإجابة، حتى لو كان جذر هذه المجزرة الهائلة يعود إلى

قرن كامل انتهى للتو وبكلّ سوئه، بل قد يُقال لنا على الأقل إن الأوروبيين اقتتلوا فيما بينهم آنذاك لينقذوا شرف زوج مخدوع!

لم يصِل يوربيدس إلى حدّ أن يجد حرب طروادة ساخرة، لكن إحدى الروايات اجتازت هذه الخطوة. فالجندي شيفيك لهازيك يشعر أنه أقل ارتباطاً بأهداف الحرب حتى إنه لم يعارض تلك الأهداف؛ لم يعرفها؛ ولم يسعَ إلى معرفتها. الحرب مرعبة إلا أنه لا يأخذها على محمل الجدّ. ولا أحد يأخذ على محمل الجدّ ما ليس له معنى.

ثمة لحظات يمكن أن يتبدى فيها التاريخ وأسبابه العظيمة وأبطاله هزلياً وحتى ساخراً، لكن من الصعب رؤيته على هذا النحو باستمرار من منطلق غير بشري وحتى فوق بشري. لعلّ الفارين من الجندية قادرون على ذلك. وشيفيك فارّ من الجندية. ليس بالمعنى القضائي للعبارة (من يترك الجيش بطريقة غير قانونية)، بل بمعنى لا مبالاته الكلية حيال النزاع الجماعي الكبير. يبدو الفار من الجندية في كل وجهات النظر السياسية والقضائية والأخلاقية مقيتاً ومذموماً وشبيهاً بالجبناء والخونة، لكن نظرة الروائي تراه على نحوٍ مختلف: الفار من الجندية هو مَن يرفض إعطاء معنى لنضالات معاصريه. مَن يرفض أن يرى عظمة تراجيدية في المذابح. مَن يشمئزّ من المشاركة في كوميديا التاريخ كمهرج. رُؤيته للأمور واضحة غالباً، واضحة جداً، لكنها تجعل موقعه عصياً على الإدراك؛ تفصله عن رفقة أهله؛ تُقصيه عن الإنسانية.

(شعر جميع التشيكيين إبان الحرب العالمية الأولى أنهم غرباء عن الأهداف التي أرسلتهم لأجلها الإمبراطورية الهابسبورغية إلى

القتال؛ كان شيفيك، المحاط بالفارين، إذاً فاراً استثنائياً، فاراً سعيداً. وعندما أفكر في الشعبية العريضة التي لا يزال يحظى بها في بلده، تراودني فكرة أنّ مثل هذه الحالات العظيمة، الجَمْعِية، النادرة، شبه السرية، غير المتبادلة بين الآخرين، يمكنها أن تعطي للحياة الوطنية سبب وجودها).

السلسلة التراجيدية

لا ينتهي أي عمل، مهما كان بريئاً، إلى العزلة، بل يثير، نتيجة، فعلاً آخر ويهزّ كلّ سلسلة الأحداث. فأين تنتهي مسؤولية الإنسان إزاء فعله الذي يتطاول هكذا بلا نهاية، في تَحَوُّلٍ رهيب لا حدّ له؟ في خطبة مسهبة تَفَوَّهَ بها في نهاية مسرحية **أوديب ملكاً**، يلعن أوديب أولئك الذين أنقذوا فيما مضى جسده وهو طفل عندما أراد أبواه التخلص منه؛ يلعن الطبيعة العمياء التي أطلقت شراً لا يوصف؛ يلعن هذه السلسلة من الأفعال التي لا تؤدي نزاهة غايتها أي دور؛ يلعن هذه السلسلة اللامتناهية التي تربط كلّ الكائنات الإنسانية معاً وتصنع منها تراجيديا إنسانية واحدة.

هل أوديب مذنب؟ ليس لهذه الكلمة المستمدة من معجم الحقوقيين أي معنى هنا. في نهاية مسرحية **أوديب ملكاً**، يفقأ أوديب عينيه بمشبكات من جلباب جوكاستا التي شنقت نفسها. هل هذا هو مبدأ العدالة الذي أراد تطبيقه على نفسه؟ أهي إرادته في معاقبة نفسه؟ أم أنها بالأحرى صرخة يأس؟ أم رغبته في ألا يرى بعد فظاعات كان هو سببها وهدفها؟ أي ليست رغبته بالعدالة، بل

بالعدم؟ في المسرحية الأخيرة التي بقيت لنا من سوفوكليس أوديب في كولون، يدافع أوديب، وقد أصبح الآن أعمى، عن نفسه بقوة ضدّ اتهامات كريون ويعلن براءته تحت النظرة المستحسنة لأنتيغون التي ترافقه.

بعد أن سنحت لي الفرصة فيما مضى لمراقبة رجالات الدولة الشيوعية، نَجَحْتُ، وأنا مندهش، في التحقق من أنهم كانوا منتقدين للواقع الوليد من قراراتهم التي شاهدوها تتحوّل تحت أنظارهم إلى سلسلة نتائج غير مراقبة. لو كانوا حقاً في غاية الشفافية، فليقولوا لي لماذا لم يَصْفِقُوا الباب؟ أكان هذا بسبب الانتهازية؛ بدافع حبّ السلطة؟ بدافع الخوف؟ ربما، لكن لا يمكننا أن نستبعد أنّ بعضهم على الأقل تصرفوا منقادين بحسٍّ مسؤوليتهم إزاء قرار ساعدوا فيما مضى على إطلاقه في العالم ولم يكونوا يرغبون في إنكار أبوّتهم له، يحدوهم الأمل دوماً أنهم سيكونون قادرين على تصحيحه وتغيير اتجاهه وإعطائه معنى مرة أخرى. وكلما زاد هذا الأمل من إيقاظ الوهم، ازداد خروج التراجيدية من حياتهم.

الجحيم

يحكي همنغواي في الفصل العاشر من رواية لمن تقرع الأجراس عن اليوم الذي غزا فيه الجمهوريون (وهم مَن يتعاطف معهم كإنسان ومؤلف) مدينة صغيرة يسيطر عليها الفاشيون. يدينون بلا محاكمة حوالي عشرين شخصاً ويطاردونهم في المدينة بينما جمعوا في غضون ذلك رجالاً مسلحين بالمخابيط والمذاري

والمناجل كي يقتلوا المذنبين. مذنبون؟ لا يمكن أن يُلام العديد منهم إلا لانتمائهم بسلبية إلى الحزب الفاشي، حتى إن الجلادين، وهم أناس بسطاء كانوا يعرفونهم حق المعرفة ولا يكرهونهم، شعروا في البداية بالخجل والتردد؛ وفقط بتأثير الكحول، وبعد ذلك الدم، يُسْتَثَارون إلى حدّ أنّ المشهد (يشغل وصفه المُفَصَّل عُشر الرواية تقريباً!) ينتهي بهيجان وحشي مخيف يغدو كل شيء فيه جحيماً.

تتحول باستمرار التصورات الجمالية إلى أسئلة؛ فأتساءل: هل التاريخ تراجيدي؟ لنقل ذلك بشكل آخر: هل لمفهوم التراجيدية معنى خارج القدر الشخصي؟ عندما يُحَركُ التاريخ الجيوش والجماهير والضغائن لا يعود يمكن تمييز الإرادات الفردية؛ فطوفان التصرفات الذي يُغْرِقُ العالم يغمر التراجيديا تماماً.

يمكن عند الحاجة البحث عن التراجيدية المدفونة تحت أنقاض الأهوال، في الدافع الأولي لأولئك الذين امتلكوا شجاعة المخاطرة بحياتهم لأجل حقيقتهم.

إلا أنّ هناك أهوال لن يعثر أي تنقيب أثري تحتها على أية بقايا للتراجيدية؛ ثمة مجازر في سبيل المال؛ والأسوأ: من أجل وهم؛ والأسوأ أيضاً: من أجل حماقة.

ليس الجحيم (الجحيم على الأرض) تراجيدياً؛ الجحيم هو الرعب دون أي أثر للتراجيدية.

الجزء السادس

الستارة الممزقة

ألونزو كيخادا المسكين

قرر ألونزو كيخادا، وهو نبيل قرية مسكين، أن يصبح فارساً جوالاً وأطلق على نفسه اسم دون كيشوت دو لامانش. كيف حدَّد هويته؟ إنها لشخصٍ غير موجود.

يسرقُ من حلاق طاسة حلاقة نحاسية ويتخذها كخوذة. بعد ذلك، يصل الحلاق بالمصادفة إلى مقهى يوجد فيه دون كيشوت مع رفيقة؛ يرى طاسة الحلاقة ويريد استعادتها، لكن دون كيشوت المذهول يأبى اعتبار الخوذة طاسة حلاقة. فجأة يغدو موضوع في غاية البساطة ظاهرياً مشكلة. كيف يثبت أنّ طاسة الحلاقة الموضوعة فوق رأس ليست خوذة؟ تجد الرفيقة الخبيثة، وهي تتسلى، الوسيلة الموضوعية الوحيدة للبرهان على الحقيقة: التصويت السري. يشارك جميع الحاضرين في ذلك والنتيجة هي بلا لبس: الأداة معروفة كخوذة. يا لها من مزحة أنطولوجية مذهلة!

دون كيشوت مغرم بدولسينيا. لم يرها إلا على نحوٍ خاطف، أو ربما لم يرها قط. إنه مغرم لكن، كما يقول هو نفسه، «فقط لأن الفرسان الجوالين مضطرون لأن يكونوا مغرمين». عرف الأدب

القصصي منذ الأزل الخيانات والخيبات الغرامية وغدراتها، لكن هؤلاء عند سرفانتس ليسوا العشاق، إنه الغرام، ومفهوم الغرام ذاته هو المطروح للمناقشة. لأنه ما الغرام إنْ أحبّ رجل امرأة دون أن يتعرف إليها؟ أهو مجرد قرار بأن يحب؟ أو حتى محاكاة؟ السؤال يخصنا جميعاً: لو لم تدعونا نماذج الغرام للاقتداء بها منذ طفولتنا، هل كنا سنعرف ما يعنيه الحب؟

افتتح نبيل القرية المسكين ألونزو كيخادا تاريخ فن الرواية بثلاثة أسئلة عن الوجود: ما هي هوية الفرد؟ ما هي الحقيقة؟ ما هو الحب؟

الستارة الممزقة

زيارة أخرى لبراغ بعد عام 1989. أسحب بالمصادفة من مكتبة أحد الأصدقاء كتاباً لجارومير جوهن، وهو روائي تشيكي ينتمي إلى فترة ما بين الحربين. الرواية منسية منذ زمن طويل؛ عنوانها **الوحش الانفجاري** وقد قرأتها يومذاك للمرة الأولى. مكتوبة عام 1932 تقريباً، وتروي قصة حدثت قبل نحو عشر سنوات، خلال الأعوام الأولى من الجمهورية التشيكوسلوفاكية المعلنة في عام 1918. يقيم السيد أنجيلبير، وهو مستشار بشؤون الغابات خلال الحكم السابق للملكية الهابسبورغية، في منزل جديد ببراغ ليمضي فيه تقاعده؛ لكنه يصطدم بالحداثة العدوانية للدولة الفتية وينتقل من خيبة إلى أخرى. إنها حالة معروفة أصلاً، لكن ثمة شيء غير منشور: المرعب في هذا العالم الحديث، وهو لعنة على السيد أنجيلبير، ليس سلطة المال أو

غطرسة الوصوليين، بل الضجيج؛ ليس الضجيج القديم لعاصفة أو مطرقة، بل الضجيج الجديد للمحركات، لا سيما الحافلات والدراجات النارية: «وحوش ذات محركات انفجارية». مسكين السيد أنجيلبير: أقام بداية في فيلا من أحد الأحياء السكنية؛ وهناك كشفت له السيارات لأول مرة عن الداء الذي سَيُحَوِّلُ حياته إلى فرار بلا نهاية. ينتقل إلى حي آخر ويسره أن السيارات في طريقه ممنوعة من الدخول. يتجاهل أن المنع ليس إلا مؤقتاً، لكنه يعود إلى السخط في الليل حين يسمع «الوحوش ذات المحركات الانفجارية» تهدر من جديد تحت نافذته. مذّاك لم يأوِ إلى الفراش إلا والقطن في أذنيه، مدركاً أن «النوم هو الرغبة الإنسانية الأكثر أساسية وأن الميتة التي تسببها استحالة النعاس لا بد أن تكون أسوأ الميتات». يفتِّش عن الصمت في مناطق ريفية (بلا جدوى)، في مدن الريف عند زملاء قدامى (بلا جدوى)، وينتهي إلى قضاء لياليه في القطارات التي بضجيجها اللطيف والقديم تزوده بنعاس هادئ نسبياً في حياته كرجل مُطَارد.

عندما كتب جوهن روايته، كانت هناك سيارة لكل مئة من سكان براغ على الأرجح أو على حد علمي لكل ألف. وبالضبط عندما كان لا يزال نادراً أن تتبدى ظاهرة الضجيج (ضجيج المحركات) بكلّ جِدَّتها المدهشة. لنستنتج من ذلك قاعدة عامة: لا تُدْرَكُ الأهمية الوجودية لظاهرة اجتماعية بحدّة فائقة في لحظة انتشارها فقط، بل عندما تكون في بداياتها، أضعفُ بكثير ممّا ستكون عليه غداً. يشير نيتشه إلى أنّ الكنيسة في القرن السادس عشر لم تكن في أيّ مكان في العالم أقلّ فساداً ممّا كانت عليه في ألمانيا وأنه لهذا السبب

بالذات بدأ الإصلاح الديني هناك؛ لأنّ «بدايات الفساد وحدها كانت محسوسة على نحوٍ لا يُحتمل». كانت البيروقراطية في حقبة كافكا طفلاً بريئاً بالمقارنة مع بيروقراطية اليوم، ومع ذلك أخضع بعض الفلاسفة الألمعيين «مجتمع الاستهلاك» لنقدٍ أصبح مع مرور السنين مُتَجَاوَزاً بشكلٍ كاريكاتوري من الواقع الذي يشعر المرء بالضيق من الانتماء إليه. لأنه لا بد من تذكُّر قاعدة أخرى عامة: بينما لا يشعر الواقع بأيّ خجل من التكرار، تنتهي الفكرة دوماً، في مواجهة تكرار الواقع، إلى الصمت.

في عام 1920، كان السيد أنجيلبير لا يزال مندهشاً من ضجيج «الوحوش ذات المحركات الانفجارية»؛ لكن الأجيال اللاحقة وجدته طبيعياً؛ فبعد أن رَوَّعَ الضجيج الإنسان وجعله مريضاً، أعاد شيئاً فشيئاً تكييفه ونمذجته؛ وبواسطة حضوره الكلي ودوامه، انتهى إلى أن يرسخ فيه **الحاجة إلى الضجيج** ومعها علاقة أخرى مختلفة تماماً بالطبيعة والراحة والفرح والجمال والموسيقى (التي فقدت طابعها الفني بعد أن أصبحت خلفية صوتية متصلة) وحتى بالكلام (الذي لم يعُد يشكل موقعاً مميزاً في عالم الأصوات كما في السابق). كان هذا تبدلاً عميقاً وثابتاً في **تاريخ الوجود** حتى إن أي حرب وأي ثورة ليسوا قادرين على إحداث شبيه له؛ تَبَدُّلٌ لاحظه جارومير بتواضعٍ ووصف بدايته.

أقول «بتواضع» لأن جارومير كان واحداً من هؤلاء الروائيين الذين يُنْعَتون صغاراً؛ مع ذلك، سواء كان كبيراً أم صغيراً، إلا أنه روائي حقيقي: لم يكن يعيد نسخ الحقائق المطرزة على **ستارة ما قبل التفسير**؛ وحاز على الشجاعة السرفانتسية لتمزيق الستارة. لنُخرج

السيد أنجيلبير من الرواية ولنتخيله كرجل واقعي يشرع بكتابة سيرته الذاتية؛ لا، لن تشبه رواية جوهن! لأن السيد أنجيلبير مثل معظم أشباهه اعتاد الحكم على الحياة بحسب ما يمكن قراءته على الستارة المسدلة أمام العالم؛ يعرف أن ظاهرة الضجيج، مهما بلغ انزعاجه منها، ليست جديرة بالاهتمام. بالمقابل، الحرية والاستقلال والديمقراطية، أو إذا نظرنا إليها من زاوية معارضة، الرأسمالية والاستغلال واللامساواة، أجل ومئة أجل، تلك هي المفاهيم الهامة والقادرة على إعطاء معنى للقدر، وعلى جعل المصيبة نبلاً! لذلك، في سيرته الذاتية التي أراه يكتبها والقطن في أذنيه، يعطي أهمية فائقة للاستقلال الذي استرده وطنه ويندد بأنانية الوصوليين؛ أما «الوحوش ذات المحركات الانفجارية» فأنزلها إلى أسفل الصفحة، مجرد إشارة إلى سأم طفيف يحمل إجمالاً على الضحك.

الستارة الممزقة للتراجيدية

أريد مرة أخرى أيضاً إظهار شبح ألونزو كيخادا؛ أراه يمتطي حصاناً أعجفاً وينطلق ساعياً إلى معارك عظيمة. إنه مستعد للتضحية بحياته في سبيل هدف نبيل، لكن التراجيديا لا تريده. لأن الرواية منذ ولادتها تَحْذَر التراجيديا: تَحْذَر ولعها بالعظمة؛ تَحْذَرُ أصولها المسرحية؛ تَحْذَرُ عماءها حيال نثر الحياة. مسكين ألونزو كيخادا. في مقاربة هيئته الحزينة، يغدو كل شيء كوميدياً.

لم يستسلم أيُ روائي، على الأرجح، لإغراء التفخيم الخطابي التراجيدي أكثر من فيكتور هيغو في رواية **الثالثة والتسعين** (1874)،

وهي روايته حول الثورة الفرنسية الكبرى. يعطي أبطالها الرئيسون الثلاثة، المتزينين بالمكياج والمرتدين بزّات، انطباعاً بأنهم انتقلوا مباشرة من خشبة المسرح إلى الرواية: الماركيز لانتوناك، المُخْلِص بشغف للملكية؛ سيموردان، الشخصية العظيمة في الثورة المقتنعة تماماً بحقيقتها؛ أخيراً غوفان، ابن أخ لانتوناك، وهو أرستقراطي أصبح بتأثير سيموردان جنرالاً مشهوراً في الثورة.

هاهي نهاية سيرتهم: في خضم معركة شرسة للغاية حول قصر حاصره جيش الثورة، ينجح لانتوناك في الفرار عبر ممرٌ سري. وبعد أن يصبح في مأمن من المحاصرين، في الطبيعة، يرى القصر مشتعلاً ويسمع نحيباً يائساً لأم. في هذه اللحظة، يتذكر أنّ هناك ثلاثة أطفال من عائلة جمهورية محتجزين كرهائن خلف باب حديد يحتفظ بمفتاحه في جيبه. سبق له أن رأى مئات الأموات من الرجال والنساء والشيوخ، ولم يهزّه ذلك. أمّا موت أطفال، فلا، لم يره قط، ولا يسعه أن يسمع به! لذلك يعود أدراجه في الممر ذاته تحت الأرض وعلى مرأى من أعدائه المذهولين، يحرر الأطفال من النيران. بعد توقيفه، يُحكم عليه بالإعدام. عندما يعلم غوفان بعمل عمّه البطولي، تهتز يقينياته الأخلاقية: ألا يستحق مَن ضحى بنفسه لإنقاذ حيوات أطفال أن يُغفر له؟ يساعد لانتوناك على الهرب وهو يعرف أنه يدين بذلك نفسه بنفسه. في الواقع، يُرْسل سيموردان، الوفي لأخلاق الثورة المتشددة، غوفان إلى المقصلة رغم أنه يحبه كما لو أنه ابنه الحقيقي. وبرأي غوفان، حكم الإعدام عادل ويتقبله بهدوء. عندما تبدأ شفرة المقصلة بالنزول، ينتحر الثوري العظيم سيموردان بإطلاق رصاصة في قلبه.

ما يجعل من هذه الشخصيات ممثلين من التراجيديا هو تطابقها مع القناعات التي كانت مستعدة للموت في سبيلها، وماتت. رواية **التربية العاطفية** المكتوبة قبلها بخمس سنوات (1869) والتي تعالج أيضاً ثورة (ثورة 1848)، تجري في عالم يقع تماماً على الجانب الآخر من التراجيدية: للشخصيات آراؤها، لكنها آراء سطحية، بلا وزن وبلا ضرورة؛ يغيرونها بيُسر، ليس لإجراء فحص عقلي عميق، بل كما لو أنهم يبدلون ربطات عنق لأنّ ألوانها لم تعُد تعجبهم. عندما واجه دوسلورييه إنكار فريدريك للخمسة عشر ألف فرنك التي وعده بها لمجلته، «ماتت صداقته لفريدريك على الفور (. . .) واجتاحه حقد ضد الأغنياء. انحاز إلى آراء سينيغال وراح يعاهد نفسه على خدمتها». وبعد أن خيبت السيدة أرنو أمل فريدريك بعفتها، «صار يتمنى، مثل دوسلورييه، انقلاباً شاملاً. . .».

سينيغال، الثوري الأكثر ضراوة، و«الديمقراطي»، و«صديق الشعب»، يغدو مديراً لمصنع ويعامل العمال بغطرسة. يقول له فريدريك: «آه، أنت قاسٍ جداً بالنسبة إلى ديمقراطي!» فيرد سينيغال: «ليست الديمقراطية فسق وفجور الفردانية. إنها المستوى المشترك تحت سلطة القانون، وتقسيم العمل، والنظام!». يعود ثورياً من جديد خلال أيام من عام 1848، ثم يحمل السلاح ويقمع هذه الثورة ذاتها. مع ذلك، لن يكون من العدل أن نرى فيه انتهازياً اعتاد أن يقلب ظهر المجن. وسواء كان ثورياً أو مناهضاً للثورية، فهذا دوماً الشيء ذاته. لأنّ ما يستند إليه موقف سياسي - وهذا اكتشاف عظيم لفلوبير - ليسَ رأياً (فهذا شيء في غاية الهشاشة والضبابية!)، بل هو شيء أقلّ عقلانية وأكثر صلابة: مثلاً، عند سينيغال، هو تعلقٌ

بالنموذج الأصلي للنظام، وحقدُ النموذج الأصلي للفرد («فسق الفردانية» كما يقول).

لا شيء غريب على فلوبير أكثر من الحكم أخلاقياً على شخصياته؛ ولا يجعل غياب اليقينيات من فريدريك أو دوسلورييه مذمومين أو ثقيلي الظلّ؛ فضلاً عن ذلك، هما بعيدان عن أن يكونا جبانين أو صلفين وغالباً ما يشعران بالحاجة إلى فعل شجاع؛ وفي يوم الثورة، يرى فريدريك وسط الحشد، إلى جواره، رجلاً مصاباً برصاصة في المنطقة القطنية، «فيندفع إلى الأمام غاضباً...». لكنها ليست سوى اندفاعات عابرة لم تتحوَّل إلى موقف راسخ.

وحده دوسارديبه، الأكثر سذاجة من الجميع، يدَع نفسه يُقْتَلُ في سبيل مثله الأعلى، لكن مكانه في الرواية ثانوي. في التراجيديا، يشغل القدر التراجيدي مقدِّمة المسرح. أما في رواية فلوبير، فيمكننا في الخلفية فقط أن نلمح عبوره الخاطف كبريق يتلاشى.

الجنية

استخدم لورد ألورثي أستاذين للاهتمام بالفتى توم جونز: أحدهما يُدعى سكار وهو رجل عصري منفتح على الأفكار الليبرالية والعلم والفلسفات؛ والآخر هو القسّ ثاياكام، شخص محافظ والسلطة الوحيدة بالنسبة له هي الدين؛ رجلان متعلمان لكنهما في الوقت نفسه شريران وأحمقان. يمثلان مسبقاً بشكل كامل الشؤم المزدوج لـ مدام بوفاري: الصيدلي هومي المولَع بالعلم والتقدُّم، وإلى جانبه الخوري بورنيزيان المفرط في التقوى.

مهما كان متأثراً بدور الحماقة في الحياة، كان فيلدينغ يراها كاستثناء ومصادفة ونقيصة (مقيتة أو ساخرة) لا يمكن أن تغيِّر بعمق رؤيته للعالم. أما عند فلوبير، فالحماقة مختلفة؛ ليست استثناءً ولا مصادفة ولا نقيصة؛ ليست ظاهرة كمية إنْ صحَّ القول، ليست نقصاً في بعض جزيئات الذكاء الذي يمكن شفاؤه بالتعليم؛ إنها عصية على الشفاء؛ حاضرة في كلّ مكان، في تفكير الحمقى كما في تفكير العباقرة، فهي جزء لا ينفصل عن «الطبيعة الإنسانية».

لنتذكر اللوم الذي وجَّهته سانت بوف إلى فلوبير: في رواية مدام بوفاري، «الخير غائب أكثر مما ينبغي». عجباً! وشارل بوفاري! المخلص لزوجته ومرضاه، والمجرد من أية أنانية، أليس بطلاً وشهيداً للطيبة؟ كيف نسيَتْ أنه لم يشعر بأي غضب عندما علم بكلّ خيانات إيما بعد موتها، بل شعر فقط بحزن لا نهائي؟ كيف نسيت العملية الجراحية التي أجراها لقدم هيبوليت الملتوية، خادم الإسطبل! جميع الملائكة حلّقت آنذاك فوقه، الإحسان والكرم وحبّ التقدم! جميع الناس هنؤوه، وحتى إيما قبّلَتْهُ تحت سحر الخير وهي متأثرة! بعد بضعة أيام، تتبدى العملية غير معقولة وتبتر ساق هيبوليت بعد آلام لا توصف. ينهار شارل ويهجره الجميع على نحوٍ مؤثر. شخصية طيبة إلى حدٍّ لا يصدق ولكنها في غاية الواقعية، إنها بالتأكيد جديرة بالشفقة أكثر من «المحسنة النشيطة» في الريف التي حَنَّنَتْ كثيراً سانت بوف.

لا، ليس صحيحاً أن «الخير غائب أكثر ممّا ينبغي» في رواية مدام بوفاري؛ العقدة هي في مكان آخر: الحماقة حاضرة فيها أكثر ممّا ينبغي؛ وبسببها لا يصلح شارل من أجل «المشهد الخيِّر» الذي

تمنَّت سانت بوف رؤيته، لكن فلوبير لا يريد أن يصنع «مشاهد خيِّرة»؛ يريد أن يصل «إلى روح الأشياء». وفي روح الأشياء، في روح جميع الأشياء الإنسانية، يرى في كلّ مكان جنية الحماقة الهيفاء ترقص. هذه الجنية الخفية تتكيَّف مع الخير والشر، مع المعرفة والجهل، مع إيما كما مع شارل، معكم كما معي. أدخلها فلوبير إلى مرقص ألغاز الوجود العظيمة.

النزول إلى قاع المزحة المظلم

عندما روى فلوبير لتورغينيف مشروع رواية بوفار وبيكوتشيه، نصحه الأخير بإلحاحٍ أن يعالجه باختصار شديد. رأيٌ كاملٌ من معلِّم قديم. لأنّ هذه الحكاية لا يمكن أن تحتفظ بفعاليتها الهزلية إلا بشكلِ قصة قصيرة؛ سيجعلها الطول أو الإسهاب رتيبة ومملة، بل وسخيفة تماماً، لكن فلوبير يصرّ؛ ويشرح لتورغينيف: «إذا عُولِجَ [هذا الموضوع] باختصار، وعلى نحوٍ موجز وخفيف، فإنه سيغدو تقريباً فنتازيا خفيفة الظلّ، لكنها بلا أهمية وليست مشابهة للواقع، أما إذا رويتها بالتفصيل وعلى نحوٍ موسّع، فسأبدو مؤمناً بحكايتي، ويمكن كتابة موضوع جدي وحتى مرعب».

تأسست رواية المحاكمة لكافكا على رهان مشابه جداً. الفصل الأول (ذاك الذي قرأه كافكا لأصدقائه وأضحكَهم كثيراً) يمكن أن يُفْهَم (على نحوٍ صائب من هذه الناحية) كأقصوصة بسيطة مضحكة، كمزحة: يُفَاجَأ المدعو /ك/ ذات صباح وهو في سريره بسيدين أليفين للغاية يُخبرانه باعتقاله دون أيّ سبب، ويأكلان في هذه

المناسبة فطوره ويتصرفان في غرفة نومه بغطرسة طبيعية إلى حدّ أنّ /ك/ وهو في منامته، يشعر بالخجل والرعونة ولا يدري ماذا يفعل. لو أنّ كافكا لم يتابع فيما بعد هذا الفصل بفصول أخرى أشدّ سواداً، لما اندهش أحد اليوم من أنّ أصدقاءه ضحكوا إلى هذا الحدّ، لكن كافكا لم يكن يريد أن يكتب (وهنا أستعيد عبارات فلوبير): «فنتازيا خفيفة الظلّ تقريباً»، كان يريد أن يعطي لهذا الموقف الفكاهي «أهمية» قصوى، وأن «يرويه بالتفصيل ويسهب فيه»، ويصرّ على «مشابهته للواقع» كي يستطيع أن يبدو «بمظهر المُصَدِّقِ لهذه القصة» ويصنع منها على هذا النحو «شيئاً جدياً وحتى مرعباً». كان يريد النزول إلى القاع المظلم لمزحة.

بوفار وبيكوتشيه، متقاعدان عازمان على اكتساب جميع المعارف، هما شخصيتا مزحة لكنهما في الوقت نفسه شخصيتا لغز؛ معارفهما أغنى بكثير ليس فقط من الناس المحيطين بهما، بل ومن جميع الذين سيقرؤون حكايتهما. يعرفان أحداثاً ونظريات متعلقة بها، بل والبراهين المناقضة لهذه النظريات. أكان لديهما دماغ ببغاء ولم يفتآ يردِّدان ما تعلَّماه؟ حتى هذا ليس صحيحاً؛ غالباً ما يُظهران حساً سليماً مدهشاً ونحن نبرِّر لهما تماماً عندما يشعران بالتفوق على الناس الذين يترددان عليهم، فهما ساخطان على حماقتهم ويأبيان تحمُّلها. مع ذلك، لا أحد يشكّ أنهما أحمقين، لكن لماذا يتبديان لنا أحمقين؟ حاولوا أن تعرفوا حماقتهما! حاولوا بالإضافة إلى ذلك تعريف الحماقة كما هي! ما الحماقة؟ يستطيع العقل أن يفضح الشرّ المتواري على نحوٍ مخادع خلف الوهم الجميل، لكن العقل عاجز إزاء الحماقة. ليس لديه شيء يفضحه. فالحماقة لا ترتدي قناعاً.

إنها موجودة، بريئة. مخلصة. عارية. ولا يمكن تعريفها.

تتبدى من جديد أمامي شخصيات هيغو الثلاث العظيمة، لانتوناك، سيموردان، غوفان، هؤلاء الأبطال الثلاثة النزيهين الذين لا يمكن لأية مصلحة شخصية أن تحيدهم عن الصراط المستقيم، وأتساءل: أليست الحماقة هي التي تعطيهم القوة للإصرار على آرائهم، بلا أدنى شك وبلا أدنى تردد؟ حماقة شامخة، مهيبة، كأنما قُدَّتْ من الرخام؟ حماقة تلازمهم بإخلاص هم الثلاثة كما كانت آلهة الأولومب تلازم قديماً أبطالها حتى الموت؟

أجل، هذا ما أفكر فيه. الحماقة لا تقلل البتة من عظمة بطلٍ تراجيدي. إنها لا تنفصل عن «الطبيعة الإنسانية» وترافق الإنسان دوماً وفي كل مكان: في غبش حجرات الليل كما على طرقات التاريخ المضاءة.

البيروقراطية برأي ستيفتيه

أتساءل مَن هو أول مكتشفٍ للمعنى الوجودي للبيروقراطية. إنه على الأرجح آدالبير ستيفتيه. ولو لم تصبح أوروبا الوسطى هاجسي في لحظة ما من حياتي، مَن يدري إنْ كنت سأقرأ بمنتهى الانتباه هذا المؤلف النمساوي القديم الذي استغربتُ لأول وهلة مطوّلاته وتعليميته وأخلاقيته وعفته. مع ذلك، إنه هو الكاتب المفتاح لأوروبا الوسطى في القرن التاسع عشر. زبدة هذه الحقبة وزبدة روحها الرعوية والفاضلة التي تدعى البيدورمييه! رواية ستيفتيه الأهم نهاية الخريف (*Der Nachsommer*) في عام 1857 هي كبيرة الحجم

بقدر ما حكايتها بسيطة: أثناء نزهته في الجبل، يُفَاجَأ الشاب هنريش بغيوم تنذر بالعاصفة. يحاول اللجوء إلى مسكن يملكه أرستقراطي قديم يُدعى ريزاش، فيستقبلة بحفاوة ويبدي وداً نحوه. هذا القصر الصغير يحمل اسماً جميلاً هو «بيت الورود»، وسيعود هنريش إليه فيما بعد بشكلٍ دوري ليقضي فيه إجازة أو إجازتين في العام؛ وسيتزوج في السنة التاسعة ابنة ريزاش بالمعمودية وبذلك تنتهي الرواية.

لا يكشف الكتاب النقاب عن معناها العميق إلا قبيل النهاية عندما ينفرد ريزاش بهنريش ويبوح له بسيرة حياته خلال مواجهة مديدة. تقوم هذه السيرة على نزاعين: أحدهما خاص وشخصي والآخر اجتماعي. وعند هذا الأخير أتوقف: كان ريزاش فيما مضى موظفاً مرموقاً. وذات يوم اكتشف أن العمل في الإدارة متناقض مع طبعه وأذواقه وميوله، فغادر وظيفته واستقر في الريف، في منزل الورود، ليعيش فيه منسجماً ومتوافقاً مع الطبيعة والقرويين، بعيداً عن السياسة، بعيداً عن التاريخ.

ليست قطيعته مع البيروقراطية نتيجة قناعاته السياسية أو الفلسفية، بل نتيجة معرفته لذاته وعدم قدرته على أن يكون موظفاً. وماذا يعني أن يكون موظفاً؟ يشرح ريزاش ذلك لهنريش وهذا الشرح على حدّ علمي هو أول وصف «ظاهراتي» (وبديع) للبيروقراطية:

ما دامت الإدارة تتسع وتتضخم فلا بد لها أن توظف عدداً متزايداً من المستخدمين وبينهم حتماً سيئون أو سيئون جداً. إذاً كان محتوماً خَلْقُ نظام يتيح إنجاز العمليات الضرورية دون أن يفسدها أو يضعفها تفاوت كفاءة الموظفين. يستطرد هنريش: «لكي أُوْضِحَ

فكرتي، أفترض أنّ الساعة الحائطية المثالية يجب أن تُبنى بحيث تعمل جيداً حتى لو غَيَّرْنا قطعها واستبدلنا السيئة بالجيدة والجيدة بالسيئة. بالتأكيد لا يمكن تصور مثل هذه الساعة، لكن الإدارة لا يمكن أن توجد إلا بمثل هذا الشكل بالضبط وإلا ستختفي إذا نظرنا إليها من زاوية التطور الذي عرفته». ليس مطلوباً من موظف أن يفهم الإشكالية التي تشغل إدارته، بل أن ينفِّذ بحماس العمليات المختلفة دون أن يفهم، وحتى دون أن يحاول فهم ما يجري في المكاتب المجاورة.

لا ينتقد ريزاش البيروقراطية، إنما يشرح سبب عدم قدرته فقط، كما هو على حاله، على أن ينذر حياته لها. ما منعه عن أن يكون موظفاً، هو عدم قدرته على أن يطيع ويعمل في سبيل أهداف موجودة بعيداً عن أفقه. وأيضاً «احترامه للأشياء كما هي في ذاتها»، (die Ehrfurcht vor den Dingen wie sie an sich sind) وهو احترام عميق إلى حدّ أنه لم يكن يدافع أثناء المفاوضات عن متطلبات رؤسائه، بل عمّا «كانت تتطلبه الأشياء والأمور لذاتها».

ذلك لأنّ ريزاش هو رجل الملموس والواقعي؛ يتعطش إلى الحياة التي لن يقوم فيها إلا بأعمال يفهم جدواها وفائدتها؛ ولن يتردَّد فيها إلا على أناس يعرف أسماءهم ومهنهم ومنازلهم وأطفالهم؛ وحتى الزمن فيها سَيُدْرَك دوماً وسَيُتَذَوق تحت مظهره الملموس: الصباح، الظهر، الشمس، المطر، العاصفة، الليل.

قطيعته مع البيروقراطية هي إحدى القطائع المشهودة للإنسان مع العالم الحديث. إنها قطيعة جذرية بقدر ما هي هادئة، كما يليق بالبيئة الرعوية الغنائية لهذا العمل الروائي الغريب البيدرومييه.

العالم المتهك من القصر والقرية

كان ماكس فيبر أول السوسيولوجيين الذي ارتأى أن «الرأسمالية والمجتمع الحديث عموماً» تتميز قبل كل شيء «بالعقلنة البيروقراطية». لم يجد أن الثورة الاشتراكية (التي ليست إلا مشروعاً في تلك الفترة) خطرة أو نافعة، بل بدت له بكلٍّ بساطة غير مُجدية لأنها لا تستطيع حلّ المشكلة الأساسية للحداثة، أي «بقرطة» (Bürokratisierung) الحياة الاجتماعية التي رأى أنها ستستمر بلا هوادة مهما كان أسلوب ملكية وسائل الإنتاج.

صاغَ فيبر أفكاره حول البيروقراطية من عام 1905 حتى وفاته عام 1920. ويروق لي هنا الإشارة إلى أن روائياً في حالة آدالبير ستيفتيه أدرك الأهمية الأساسية للبيروقراطية قبل خمسين عاماً من السوسيولوجي العظيم. لكنني أمنع نفسي عن الدخول في مناظرة بين الفن والعلم حول أسبقية اكتشافاتهما لأن كليهما لا يطمحان إلى الهدف ذاته. فقد قدم فيبر تحليلاً سوسيولوجياً وتاريخياً وسياسياً لظاهرة البيروقراطية. أما ستيفتيه فطرح سؤالاً مختلفاً: ماذا تعني الحياة في عالم مُبَقْرَط بالملموس بالنسبة إلى إنسان؟ كيف تطور وجوده فيها؟

بعد حوالي ستين عاماً من رواية آخر **الخريف**، كتب كافكا، هذا الآخر المنتمي إلى أوروبا الوسطى، رواية **القصر**. بالنسبة إلى ستيفتيه، كان عالم القصر والقرية يمثل الواحة التي هرب إليها ريزاش للإفلات من مهنته كموظف كبير، ليعيش في النهاية سعيداً مع جيران وحيوانات وأشجار، مع «الأشياء كما هي في ذاتها». هذا

العالم الذي تتمركز فيه نثريات أخرى لستيفتيه (وأتباعه) صار بالنسبة إلى أوروبا الوسطى رمز حياة رعوية ومثالية. وهذا العالم، أي القصر والقرية الهادئة، هو الذي جعله كافكا، قارىء ستيفتيه، مجتاحاً من المكاتب وجيش من الموظفين وسيل من الملفات! وينتهك بفظاظة الرمز المقدس للرعوية المناهضة للبيروقراطية فارضاً عليها معنى مناقضاً تماماً: معنى الانتصار الشامل للبقرطة الكلية.

المعنى الوجودي للعالم المبقرط

منذ زمن طويل لم يعُد تمرد ريزاش الذي قطع صلته بحياته كموظف ممكناً. فقد أصبحت البيروقراطية كلية الحضور ولن يفلت أحدٌ منها في أي مكان؛ ولن يجد أحد في أي مكان «منزل ورود» ليعيش فيه بعلاقة حميمة مع «الأشياء كما هي في ذاتها». وهكذا انتقلنا بلا رجعة، من عالم ستيفتيه إلى عالم كافكا.

عندما كان أبواي يذهبان قديماً في إجازات، كانا يشتريان تذاكر من المحطة قبل عشر دقائق من انطلاق القطار؛ وكانا ينزلان فندقاً ريفياً يسدِّدان في اليوم الأخير قائمة الحساب نقداً لصاحبه. كانا لا يزالان يعيشان في عالم ستيفتيه.

أمّا إجازاتي فتجري في عالم آخر: أشتري التذاكر قبل شهرين وأنا أقف في طابور أمام وكالة مسافرين؛ هناك، ثمة بيروقراطي يهتم بي وهاتف شركة الطيران الفرنسية حيث يوجد بيروقراطيون آخرون، لن يسعني أبداً الاتصال بهم، يحجزون لي مكاناً على إحدى الطائرات ويسجلون اسمي تحت رقم في قائمة الركاب؛ حجرتي

أيضاً أحجزها مقدماً من طريق مهاتفة موظف استقبال يدون طلبي على حاسوبه ويخبر إدارته الصغيرة عنه؛ ويوم مغادرتي، يعلن بيروقراطيو إحدى النقابات إضراباً بعد خلافات مع بيروقراطيي شركة الطيران الفرنسية. وبعد أن أحاول مراراً مهاتفتهم، تردُّ لي شركة الطيران الفرنسية نقودي دون اعتذار (لم يعتذر أحد قط من ك؛ فالإدارة توجد في الجهة الأخرى من التهذيب) فأشتري تذكرة قطار؛ وخلال إجازاتي، أستخدم في كلّ مكان بطاقة مصرفية للدفع ويُدَوِّنُ مصرف في باريس كل واحد من عشاءاتي وهكذا أغدو في متناول بيروقراطيين آخرين، وعلى سبيل المثال بيروقراطيو الضرائب أو بيروقراطيو الشرطة إن كنت مشبوهاً بجريمة. وفي أيام عطلي تتحرك زمرة البيروقراطيين كلها وأنا نفسي أتحول إلى بيروقراطي في حياتي الخاصة (مالئاً الاستمارات، مرسلاً الاعتراضات، مرتباً الوثائق في أراشيفي الشخصية).

الفرق واضح بين حياة أبواي وحياتي؛ فالبيروقراطية تغلغلت في كل نسيج الحياة. «لم يكن ك قد رأى من قبل، في أي مكان، الإدارة والحياة متراكبتين إلى هذا الحدّ، متراكبتين إلى درجة أن المرء يشعر أحياناً أن الإدارة والحياة اتخذت كل منهما مكان الأخرى» (القصر). وعلى الفور، بَدَّلَتْ مفاهيم الوجود كلها معناها:

مفهوم الحرية: لا تمنع أي مؤسسة المسّاح ك من القيام بما يريد، لكن ماذا يسعه أن يفعل حقاً بملء حريته؟ ماذا يمكن لمواطن، مع كل حقوقه، أن يغيِّر في محيطه الأقرب، في موقف السيارات الذي بُني له تحت منزله، في مكبر الصوت الذي نُصب مقابل نوافذه؟ حريته لانهائية بقدر ما هي عاجزة.

مفهوم الحياة الخاصة: لا ينوي أحد أن يمنع ك من مضاجعة فريدا حتى لو كانت عشيقة «كُلَام» الكلي القدرة؛ مع ذلك عيون القصر تتبعه في كل مكان، وتُراقب مضاجعاته بدقة وتُدونها؛ والمعاونان المخصصان له يرافقانه لهذه الغاية. عندما يتذمر ك من إزعاجهما تحتج فريدا: «ماذا دهاك يا عزيزي إزاء المعاونين؟ ليس لدينا ما نخفيه عنهما». لن ينكر أحد علينا حقنا في الحياة لكنها لم تعد كما كانت: فليس ثمة سرّ يحميها؛ وأنى كنا تظلّ آثارنا في الحواسيب؛ وكما تقول فريدا «ليس لدينا ما نخفيه»؛ وحتى السر لم يعد يلزمنا؛ فالحياة الخاصة لم تعد بحاجة إلى أن تكون خاصة.

مفهوم الزمن: عندما يعارض إنسانٌ إنساناً آخر، فإنّ زمنين متساويين يتواجهان: زمنان محددان من حياة زائلة. بينما اليوم لم نعد نتواجه فرداً إزاء آخر، بل نواجه إدارات لا يعرف وجودها الشباب ولا الشيخوخة، لا التعب ولا الموت، وحتى **خارج الزمن الإنساني**: الإنسان والإدارة يعيشان زمنين مختلفين. أقرأ في إحدى الصحف سيرة صناعي فرنسي صغير تافهة تعرض للإفلاس لأن مدينه لم يدفع له ديونه. يشعر بنفسه بريئاً ويريد الدفاع عن نفسه إزاء العدالة، لكنه يعدل عن ذلك على الفور: قضيته قد لا تُسَوَّى قبل أربع سنوات؛ فالإجراءات طويلة وحياته قصيرة. يذكّرني هذا بالتاجر بلوك في رواية **المحاكمة** لكافكا: تتباطأ إجراءاته منذ خمس سنوات ونصف دون حكم؛ وفي غضون ذلك اضطر إلى التخلي عن أعماله لأن «المرء عندما يريد أن يقوم بأمر ما من أجل دعواه، لا يعود بوسعه الاهتمام بشيء» (**المحاكمة**). ليست هذه الفظاعة هي التي

تسحق المساح ك، بل زمن القصر اللاإنساني: يطلب الرجل مقابلات، والقصر يرجئها؛ تطول المخاصمة وتنتهي الحياة.

ثم **المغامرة**؛ كانت هذه الكلمة تعبِّر قديماً عن حماسة الحياة المُدْرَكَة بوصفها حرية؛ كان قرارٌ فرديٌّ شجاعٌ يُطلق سلسلة مدهشة من الأفعال الحرة تماماً والمقصودة، لكن هذا المفهوم للمغامرة لا ينسجم مع ما يعيشه ك. يصل إلى القرية لأن دعوة تُرسل إليه خطأ إثر سوء تفاهم بين مكتبين في القصر. ما وضعه في طريق مغامرته التي لا علاقة له أنطولوجياً بمغامرة دون كيشوت أو راستينياك ليست إرادته، بل خطأ إداري. وبسبب ضخامة الآلة البيروقراطية، تغدو الأخطاء محتومة إحصائياً؛ ويجعلها استخدام الحواسيب أيضاً أقل قابلية لمعرفتها وأيضاً أكثر تعذراً على الإصلاح. كل شيء مخططٌ ومحددٌ في حيواتنا والممكن الوحيد المفاجئ هو خطأ الآلة الإدارية بنتائجه غير المتوقعة. وهكذا يصبح الخطأ البيروقراطي قصيدة زمننا الوحيدة (قصيدة سوداء).

يقترن مفهوم المغامرة بمفهوم **المعركة**؛ يتفوه ك بهذه الكلمة غالباً عندما يتحدث عن خلافه مع القصر، لكن مما تتألف معركته؟ من بضعة لقاءات عابثة مع بيروقراطيين ومن انتظار مديد. لا توجد صراعات وجهاً لوجه؛ وليس لخصومنا جسد: تأمينات، أمن اجتماعي، غرفة تجارة، قضاء، ضريبة، شرطة، محافظة، بلدية. نقاتل ونحن نمضي ساعات وساعات في مكاتب وغرف انتظار ومحفوظات. فماذا ينتظرنا في نهاية المعركة؟ انتصار؟ أحياناً، لكن ما هو الانتصار؟ حسب شهادة ماكس برود، كان كافكا يتخيل هذه النهاية لرواية القصر: بعد كل همومه، يموت ك من الإنهاك؛ يكون

على فراش الموت عندما (أستشهد ببرود) «يصل قرار من القصر يعلن أنه ليس له فعلياً حق المواطنية في القرية لكن يسمح له مع ذلك بالحياة والعمل فيها مراعاة لبعض الظروف الإضافية».

أعمار الحياة المتوارية خلف الستارة

تتقاطر الروايات التي أتذكرها أمامي وأحاول تحديد أعمار أبطالها. إنهم جميعاً، على نحو مثير للفضول، أكثر شباباً مما في ذاكرتي. ذلك لأنهم كانوا يمثلون بالنسبة إلى مؤلفيهم حالة إنسانية عامة للعمر أكثر منها حالة خاصة. بعد أن أدرك في نهاية مغامراته أنه لم يعد يريد الحياة في العالم المحيط به، يرحل فابريس دل دونغو إلى دير رهبان. أحببتُ دوماً هذه الخاتمة. ما خلا أنّ فابريس لم يزل فتياً. كم من الزمن كان رجل في مثل سنه، مهما كانت خيبة أمله مؤلمة، سيتحمل أن يعيش في دير؟ أبطلَ ستاندال هذا السؤال تاركاً فابريس يموت بعد سنة واحدة أمضاها في الدير. ميشكين كان في سن السادسة والعشرين، وروغجين في السابعة والعشرين، وناتاشيا فيليبوفنا في الخامسة والعشرين، أغلايا بلغت فقط العشرين وهي بالتحديد الأصغر سناً التي ستدمر في النهاية حياة جميع الآخرين باقتراحاتها اللامعقولة. مع ذلك، لم يُفْحَص عدم نضج هذه الشخصيات كما هو. فدوستوفسكي يروي لنا دراما الكائنات الإنسانية وليس دراما الشباب.

وُلِدَ سيوران في رومانيا وأقام في باريس عام 1937 وهو في سن السادسة والعشرين؛ وبعد عشر سنوات طبع كتابه الأول

المكتوب باللغة الفرنسية وأصبح واحداً من أعظم الكتاب الفرنسيين في زمنه. في عقد التسعينيات تواجه أوروبا، التي تساهلت قديماً مع النازية الوليدة، أشباحها بحماسة قتالية. يحين زمن الحساب الختامي وتُسْتَحْضَر فجأة آراء الشاب سيوران الفاشية عندما كان يعيش في رومانيا. توفي عام 1995 عن عمر يناهز الرابعة والثمانين. أفتح صحيفة باريسية شهيرة: سلسلة مقالات خاصة بسيرته على صفحتين، ولا كلمة عن أعماله؛ فشبابه الروماني هو الذي أثار اشمئزاز محرري الوفيات وأذهلهم وأسخطهم وألهمهم. لقد ألبسوا جثة الكاتب الفرنسي بزة رومانية فلكلورية وأرغموه في نعشه على إبقاء ذراعه مرفوعة لتحية الفاشية.

بعد فترة وجيزة قرأت نصاً كتبه سيوران عام 1949 عندما كان في سن الثامنة والثلاثين: «... لا يسعني حتى أن أتخيل ماضيَّ؛ عندما أتذكره الآن، يبدو لي أنني أستعيد سنوات شخص آخر. هذا الآخر هو من أُنْكِرُهُ، و«كياني» كله موجود في مكان آخر، بعيداً جداً عن الشخص الذي كانه» وفوق ذلك: «عندما أعيد التفكير (...) بكل هذيان ذاتي آنذاك (...). أخالُ أنني أعكف على وسواس غريب وأندهش لمعرفة أن هذا الغريب كان أنا».

ما يهمني في هذا النص هو دهشة الرجل الذي لم يفلح في إيجاد أيّ رابط بين «أناه» الحاضر وأناه القديم، الذي يشعر بالذهول أمام لغز هويته، لكن قولوا، هل هذه الدهشة صادقة؟ أجل بالتأكيد! جميع الناس يعرفون ذلك من سيرتهم العادية: كيف استطعْتَ أن تأخذ على محمل الجدّ هذا التيار الفلسفي (الديني، الفني، السياسي)؟ أو (على نحوٍ أكثر ابتذالاً): كيف استطعْتَ أن تعشق

امرأة في غاية السذاجة وكيف أمكنكِ أن تعشقي رجلاً في غاية البلاهة؟ والحال هذه، إذا كان الشباب يمضي بسرعة بالنسبة إلى الكثيرين من الناس وتتبخر ضلالاته دون أن تترك أثراً، فإنّ شباب سيوران تَحَجَّرَ؛ ولا يمكن لأحدٍ أن يهزأ بالنظرة ذاتها من عاشق مثير للسخرية ومن الفاشية.

نظر سيوران مذهولاً إلى سنواته المنصرمة واستشاط غضباً (لم أزل أستشهد بنصّ عام 1949 ذاته): «التعاسة هي حقيقة الشباب. أولئك الذين ينهضون بعقائد التعصب ويمارسوها؛ أولئك الذين يحتاجون إلى الدم والصراخ والضوضاء والبربرية. حين كنتُ شاباً، كانت أوروبا كلها تؤمن بالشباب، كانت أوروبا تدفعه إلى السياسة وإلى القضايا الهامة».

ما أكثر مَن أراهم حولي أمثال فابريس دل دونغو وآغلايا وناتاشيا وميشكين! إنهم جميعاً يبدؤون رحلة في المجهول؛ إنهم بلا شكّ يضلون؛ لكنه ضلال فريد: يضلون لكنهم لا يعلمون أنهم ضالون؛ لأن قلة تجربتهم مضاعفة: لا يعرفون العالم ولا يعرفون أنفسهم، وفقط عندما سيرون ذلك انطلاقاً من سن الرشد، سيبدو لهم ضلالهم ضلالاً؛ وأكثر: فقط بهذه العودة إلى الوراء يمكنهم أن يفهموا مفهوم الضلال. حالياً، لأنهم لا يعرفون شيئاً عن النظرة التي سيرمق بها المستقبل شبابهم المنصرم، يدافعون عن معتقداتهم بعدائية أكثر مما يدافع عنها إنسان راشد سبق أن خاض تجربة هشاشة اليقينيات الإنسانية.

احتداد سيوران ضد الشباب يشي ببديهة: من كل مرصد مُشاد على الخط المرسوم بين الولادة والموت، يبدو العالم مختلفاً وتتغيرُ

مواقف مَن توقف فيها؛ لن يفهم أحدهم الآخر دون أن يفهم بادئ ذي بدء عمره. في الحقيقة، هذا بديهي جداً، أوه، في غاية البداهة! لكن وحدها البديهيات الإيديولوجية الوهمية تُرى من أول وهلة. أما البديهة الوجودية، كلما ازدادت وضوحاً، أصبحت مرئية أقل. والأعمار في الحياة تتوارى وراء الستارة.

حرية الصباح وحرية المساء

عندما رسم بيكاسو لوحته التكعيبية الأولى، كان في سنّ السادسة والعشرين: في العالم كله، انضمّ إليه عدة رسامين آخرين من جيله وتبعوه. ولو أنّ رجلاً في الستينيات من عمره سارع آنذاك إلى تقليده متبنياً التكعيبية، لبدا (وبحق) مضحكاً. لأنّ حرية الشباب وحرية العجوز تنتميان إلى قارتين لا تلتقيان.

كتب غوته (العجوز غوته) في أحد قصائده التهكمية القصيرة: «أيها الشاب، أنت قوي برفقتك، أما أنت أيها العجوز، فبعزلتك». في الحقيقة، حين يبدأ الفتيان مهاجمة أفكار معروفة وصيغ جاهزة يحبون التجمع في عصابات؛ وعندما كان دوران وماتيس في بداية هذا القرن يمضيان معاً أسابيع طويلة على شواطئ كويور، كانا يرسمان لوحات متشابهة، موسومة بالجمال الوحشي ذاته؛ مع ذلك لم يشعر أي منهما بخلافته للآخر - وفي الحقيقة لم يكن أياً منهما خلفاً أو تابعاً للآخر.

بتضامن مرح، حيا السرياليون في عام 1924 وفاة أناتول فرانس ببيانِ هجاء أحمق على نحو لافت: كتب إيلوار البالغ من

العمر تسعة وعشرين عاماً: «أمثالُكِ، أيتها الجثة، لا نحبهم!». بروتون البالغ من العمر الثامنة والعشرين: «رحل القليل من الدناءة الإنسانية مع آناتول فرانس، فليكن عيداً يوم ندفن الخداع، التقليدية، الوطنية، الانتهازية، الشكوكية، الواقعية وقلة الرحمة!». وكتب آراغون البالغ من العمر سبعة وعشرين عاماً: «فليذهب إذاً هباءً منثوراً مَن توفي للتو (. . .) بقي شيء طفيف من رجل: ما زال مثيراً للاشمئزاز تَخَيُّلُ ما كانه على أية حال».

تعود إلى ذاكرتي كلمات سيوران بشأن الشباب وحاجتهم «إلى الدم والصراخ والضوضاء. . .»؛ لكنني متعجل للإضافة أن هؤلاء الشعراء الشباب الذين يبولون على جثة روائي كبير لم يكفوا لهذا السبب عن أن يكونوا شعراء حقيقيين، وشعراء مثيرين للإعجاب؛ كانت عبقريتهم وحماقتهم تتدفقان من النبع ذاته. كانوا عدوانيين بعنف (غنائياً) إزاء الماضي ومخلصين بالعنف (الغنائي) ذاته لمستقبل يعتبرون أنفسهم وكلاءه، ويرون أنه يبارك بولهم الجماعي المرح.

ثم تحين اللحظة التي يغدو فيها بيكاسو عجوزاً. إنه وحيد ومهجور من عصابته، ومهجور أيضاً من تاريخ الرسم الذي اتخذ في غضون ذلك اتجاهاً آخر. وبلا أسف يستقر في محترفه بمتعة متلذذة (لم يطفح رسمه قط بالانشراح والغبطة إلى هذه الدرجة) عارفاً أن الجديد لا يوجد فقط إلى الأمام، على الطريق الرئيس، بل وأيضاً إلى اليسار وإلى اليمين، في الأعلى وفي الأسفل وإلى الوراء، في كل الاتجاهات الممكنة لعالمه الفريد الذي يخصه وحده فقط (لأن أحداً لن يقلده: فالشباب يقلدون الشباب، أما العجائز فلا يقلدون العجائز).

ليس سهلاً على فنانٍ شاب مُجَدِّدٍ أن يجذب الجمهور وأن يجعل نفسه محبوباً. لكنه فيما بعد، عندما يَسْتَلْهِم من حريته الغاربة، وعندما يُغَيِّرُ مرة أخرى أسلوبه ويتخلى عن الصورة التي رُسِمَتْ عنه، يتردد الجمهور في متابعته. بعد أن ارتبط فيديريكو فيلليني بشركة سينمائية إيطالية فتية (هذه السينما التي لم تعد موجودة) ظلَّ لزمن طويل يستمتع بإعجاب جماعي؛ كان **أماركورد** (1973) فيلمه الأخير الذي وَفَّقَتْ جماليته الغنائية بين جميع الناس. ثم اهتاجت فنتازيته أكثر وشُحِذَتْ نظرته؛ فصارت شعريته مضادة للغنائية وعصريته مضادة للعصرية؛ وأفلامه السبعة خلال الخمسة عشر عاماً الأخيرة هي صورة قاسية للعالم الذي نعيش فيه: **كازانوفا** (صورة جنسية معروضة، بلغت حدودها المضحكة)؛ أوركسترا بروفا؛ مدينة النساء؛ E la nave va (وداعاً لأوروبا التي ينطلق قاربها نحو العدم، مصحوباً بأنغام الأوبرا)؛ جانجه وفريد؛ Intervista (وداعاً كبيراً للسينما، للفن الحديث، للفن بلا زيادة)؛ La Voce della luna (الوداع النهائي). وخلال هذه السنوات، أَعْرَضَتْ عنه الصالونات والصحافة والجمهور (وحتى المنتجون) بعد أن اغتاظوا في آن معاً من جماليته المتشددة ومن النظرة الخائبة التي رمق بها عالمهم المعاصر؛ لم يعد يدين لأحد بأي شيء، يتلذذ «باللامسؤولية المرحة» (أقتبس ذلك) لحرية لم تكن معروفة حتى ذلك الحين.

خلال سنواته العشر الأخيرة، لم يعُد لدى بيتهوفن ما ينتظره من فيينا وأرستقراطيتها وموسيقييها الذين يحترمونه لكنهم لم يعودوا يصغون إليه؛ هو أيضاً من جهة أخرى لا يصغي إليهم، ولو لأنه أصم؛ إنه في ذروة فنه؛ لا تشبه سوناتاته ورباعياته أي شيء آخر؛

إنها بعيدة عن الكلاسيكية بتعقيد بنيانها دون أن تكون قريبة بسبب ذلك من تلقائية الشباب الرومانتيكي السهلة؛ اتخذ اتجاهاً غير مسبوق في تطور الموسيقى؛ بلا مريدين وبلا أتباع أصبح النتاج الفني لحريته الغاربة معجزة، جزيرة.

الجزء السابع

الرواية والذاكرة والنسيان

إميلي

حتى حين لن يعود أحد يقرأ روايات فلوبير، جملة «مدام بوفاري، هي أنا» لن تُنْسى. هذه الحكمة الشهيرة لم يكتبها فلوبير قط. نحن ندين بها للآنسة إميلي بوسكيه، الروائية المتواضعة التي أظهرت مودة لصديقها فلوبير بانتقادها رواية **التربية العاطفية** في مقالين أحمقين للغاية. هذه الإميلي باحت بمعلومة ثمينة جداً لشخص ظلَّ اسمه مجهولاً لنا: ذات يوم، سَأَلَتْ فلوبير عن نموذج المرأة التي كانتها إيما بوفاري فأجابها: «مدام بوفاري، إنها أنا!» نَقَلَ الشخصُ المجهول، وهو متأثر، هذه المعلومة إلى شخص يدعى السيد ديسشيرم الذي نشرها وهو أيضاً متأثر جداً. تكشف جبال التعليقات المستوحاة من هذا الاختلاق عن تفاهة النظرية الأدبية التي تَسْرُدُ إلى ما لا نهاية كليشيهات عن نفسية المؤلف وهي عاجزة أمام عمل فني. تكشفُ أيضاً عمّا ندعوه الذاكرة.

النسيان الذي يمحو والذاكرة التي تُحَوِّر

أتذكر لقاءاتي مع زملائي في الثانوية بعد عشرين عاماً من البكالوريا: يخاطبني ج بفرح: «ما زلتُ أراك تقول لأستاذنا في

الرياضيات: تباً يا سيدي الأستاذ!»، والحال هذه فإن اللفظ التشيكي لكلمة تباً نَفَّرَني على الدوام وكنتُ على ثقة تامة بأنني لم أقل ذلك، لكن جميع الناس من حولنا انفجروا ضاحكين، متظاهرين أنهم تذكروا تصريحي الظريف. أدركتُ أن تكذيبي وإنكاري لن يُقنع أحداً، فابتسمتُ بتواضع ودون احتجاج لأنه، وأُضِيْفَ هذا إلى خجلي، سَرَّني أن أرى نفسي وقد تَحَوَّلْتُ إلى بطلٍ يطلق كلاماً بذيئاً في وجه الأستاذ الملعون.

عاش جميع الناس مثل هذه الحكايا. عندما يستشهد أحدهم بما قُلْتَهُ في محادثة، فإنك لن تتعرف أبداً على نفسك؛ تغدو عباراتُكَ في أحسن الأحوال مبسطة على نحوٍ فظّ وأحياناً مشوهة (عندما يُؤْخَذُ تهكّمكم على محمل الجدّ) وغالباً غير منسجمة البتة مع ما سبق لك أن قُلْتَهُ أو فَكَّرْتَ به. وينبغي أن لا تدهش أو تسخط، لأن هذه بديهية البديهيات: الإنسان منفصل عن الماضي (الماضي القديم كما الماضي القريب جداً منذ بضع ثوان) بقوّتين تباشران العمل وتتعاضدان: قوة النسيان (التي تمحو) وقوة الذاكرة (التي تُحَوِّر).

هذه بديهية البديهيات، لكن من الصعب قبولها لأنه، عندما نفكر فيها حتى النهاية، ماذا ستصبح كل الشهادات التي يستند إليها التأريخ، ماذا تصبح يقينياتنا عن الماضي، وماذا يصبح التاريخ نفسه الذي نرجع إليه يومياً بسذاجة وحسن نية وعفوية؟ خلف بطانة المُسَلَّمِ به الرقيقة (ليس ثمة شك أن نابليون خسر معركة واترلو) يَنْتَشِرُ فضاءٌ لا نهائي، فضاء التقريب والاختلاق والتشويه والتبسيط والمبالغة وسوء الفهم، فضاءٌ لا نهائي من اللاحقائق التي تتكاثر كالفئران وتَتَخَلَّدُ.

الرواية بوصفها يوتوبيا عالم لا يعرف النسيان

يعطي النشاط الدائم للنسيان لكل واحد من تصرفاتنا طابعاً شجياً وغير حقيقي وضبابي. ماذا تَغَدَّينا قبل البارحة؟ ماذا روى لي صديقي بالأمس؟ وحتى: بماذا فَكَّرْتُ منذ ثلاث ثواني؟ كل هذا يُنسى و(ما هو أسوأ بكثير!) لا يستحق شيئاً آخر. ومقابل عالمنا الواقعي الزائل والجدير بالنسيان في حدِّ ذاته، تنتصب الأعمال الفنية كعالم آخر، عالم مثالي وراسخ، لكلّ تفصيل فيه أهميته ومعناه وكلّ ما يوجد فيه، كل كلمة، كل جملة، تستحقّ ألّا تنسى وأن تُفْهَم كما هي.

مع ذلك، لا يفلتُ الإدراك الحسي للفن أيضاً من سلطة النسيان. وبهذه الدقة، يوجد كل فن من الفنون في موقع مختلف إزاء النسيان. من وجهة النظر هذه، الشعر محظوظ. مَن يقرأ نشيد بودلير، لا يسعه أن يقفز فوق كلمة واحدة منه. وإذا أحبه، سيقرأه عدة مرات وربما بصوت مرتفع. وإذا أحبه إلى درجة الجنون، سيحفظه عن ظهر قلب. فالشعر الغنائي هو معقل الذاكرة.

أما الرواية، بالعكس، هي قصرٌ محصنٌ برداءة إزاء النسيان. وعندما أخصّص ساعة لقراءة عشرين صفحة، فإن رواية من أربعمئة صفحة ستأخذ مني عشرين ساعة، ولنقل إذاً أسبوعاً. ونادراً ما أجد أسبوعاً بكامله فارغاً. وعلى الأرجح ستتخلل جلسات القراءة انقطاعات لعدة أيام، سيقيم خلالها النسيان ورشته على الفور، لكن النسيان لا يعمل في فترات الانقطاع فقط، بل يشترك في القراءة بشكل مستمر، بلا أي توقف؛ وأنا أقلب الصفحة أنسى ما قرأته تواً؛ ولا

أحتفظ منه إلا بنوع من المختصر الضروري لفهم ما يليه، بينما تُمْحَى جميع التفاصيل والملاحظات الصغيرة والعبارات المثيرة للإعجاب.

وذات يوم بعد سنوات، ستراودني الرغبة في التحدُّث إلى صديق عن هذه الرواية؛ عندئذٍ سنتأكد أن ذاكرتَينا اللتين لم تحتفظا من القراءة إلا ببعض المقتطفات، أعادتا بناء كتابين مختلفين لدى كل واحد منا.

ومع ذلك، يكتبُ الروائي روايته كما لو كان يكتبُ نشيداً. انظروا إليه! إنه مذهولٌ بالتأليف الذي يراه يرتسم أمامه: أدنى تفصيل مهم بالنسبة له، يُحَوِّله إلى موتيف(*) وسيعيده في تكرارات عديدة وتنويعات وتلميحات كما في مقطوعة الفوغ(**). لهذا السبب هو واثق من أن الجزء الثاني من روايته سيكون أجمل وأقوى من الأول؛ لأنه كلما تقدم في قاعات هذا القصر، تضاعفت أصداء الجمل الملفوظة سابقاً والثيمات(***) المعروضة سابقاً، وبعد أن تتجمع في تناغم، ترنّ في كل الأرجاء.

أفكرُ في الصفحات الأخيرة من رواية **التربية العاطفية**: فبعد أن انقطع فريدريك لزمن طويل عن غزلياته مع الماضي، ومنذ أن رأى السيدة أرنو للمرة الأخيرة، يلفي نفسه من جديد مع ديسلورييه، صديقه إبان الشباب. يرويان وهما مكتئبان زيارتهم الأولى إلى الماخور: فريدريك ابن الخامسة عشرة وديسلورييه ابن الثامنة عشرة؛ يصلان إليه كعاشقين، مع كلّ واحد منهما باقة ورد؛ تضحك

(*) موتيف: موضوع فني أو أدبي صغير.

(**) فوغ: تنويع موسيقي تتكرر أجزاءه.

(***) الثيمة: فكرة رئيسة لموضوع فني أو أدبي.

الفتيات، فيفرّ فريدريك مجللاً بالخجل، وديسلورييه يتبعه. الذكرى جميلة لأنها تعيد إليهما صداقتهما القديمة التي خاناها مراراً فيما بعد، لكن التي تظل، بالعودة ثلاثين عاماً إلى الوراء، تحتفظ بقيمة، ربما الأثمن، حتى لو لم تعُد تنتمي إليهما. يقول فريدريك: «آنذاك، حظينا بالأفضل»، ويردد ديسلورييه الجملة ذاتها التي تنتهي بها تربيتهما العاطفية والرواية.

هذه النهاية لا تلقى الكثير من الاستحسان. وجدها البعض عامية. هل هي عامية؟ حقاً؟ قد يمكنني تخيل اعتراض آخر أكثر إقناعاً: إنها رواية بموتيف جديد هو خلل في التأليف؛ كما لو أن المؤلف يدس فجأة لحناً جديداً بين الفواصل الأخيرة لسيمفونية، بدل العودة إلى الثيمة الأساسية.

أجل، هذا اعتراض آخر أكثر إقناعاً، ما خلا أنّ موتيف زيارة الماخور ليس جديداً؛ ولا يظهر «فجأة»؛ فقد عُرِضَ في بداية الرواية، في نهاية الفصل الثاني من الجزء الأول: أمضى اليافعان فريدريك وديسلورييه نهاراً جميلاً معاً (الفصل بكامله مخصص لصداقتهما) وبعد أن يستأذن كل منهما الآخر ينظران نحو «الضفة اليسرى (حيث) يلتمع ضوء في منور منزل واطئ». في هذه اللحظة، يخلع ديسلورييه قبعته بطريقة مسرحية ويتلفظ بضع عبارات غامضة بتشدُّق. «يفرحهما هذا التلميح لمغامرة مشتركة. فيضحكان بصوت مرتفع في الطرقات» مع ذلك، لم يذكر فلوبير شيئاً عن ماهية تلك «المغامرة المشتركة»؛ وأرجأ روايتها إلى نهاية الرواية لكي يتآلف صدى الضحكة المرحة (تلك التي كانت تدوي «عالياً في الطرقات») مع سوداوية العبارات النهائية في انسجام واحدٍ مرهف.

لكن إذا كان فلوبير يسمع ضحكة الصداقة الجميلة طيلة كتابة الرواية، فإنّ قارئه سرعان ما ينساها وعندما يصل إلى النهاية لن يوقظ استحضار زيارة الماخور أية ذكرى فيه؛ لن يسمع أية موسيقى ذات انسجام مرهف.

ماذا يجب على الروائي أن يفعل إزاء هذا النسيان الزاحف؟ سيستخفّ به وسيبني روايته كقصر منيع لعدم النسيان، مع أنه يعرف أن قارئه لن يجوبه إلا بشرود وبسرعة وبنسيان، دون أن يسكنه أبداً.

التأليف

تتألف رواية آنا كارينا من خطين للقصّ: خط آنا (دراما الزنى والانتحار) وخط لوفين (حياة زوجين شبه سعيدين). تنتحر آنا في نهاية الجزء السابع. يليه الجزء الثامن والأخير المخصَّص حصراً لخط لوفين. كان هذا خرقاً فاضحاً للعرف؛ لأن موت البطلة بالنسبة إلى أيّ قارئ هو النهاية الوحيدة الممكنة لرواية. والحالة هذه، لا تعود البطلة على المسرح في الجزء الثامن؛ ولا يبقى من سيرتها إلا صدى يتلاشى، وخُطَى رشيقة لذكرى تبتعد؛ وهذا جميل؛ وهذا صحيح؛ فرونسكي وحده فَقَدَ الأمل ورحل إلى صربيا ساعياً إلى الموت في الحرب ضد الأتراك؛ وحتى عَظَمَة قراره نسبية: يجري الجزء الثامن بكامله تقريباً في مزرعة لوفين الذي كان يسخر خلال الأحاديث من الهستيريا السلافية الشاملة للمتطوعين الذين ينطلقون للقتال في سبيل الصرب؛ فضلاً عن ذلك، تشغل هذه الحرب بال لوفين أقلّ بكثير مما تشغله تأملاته عن الإنسان وعن الله؛ تتبدى على

شكل شذرات أثناء نشاطه كمزارع وقد اختلطت بنثر حياته اليومية التي تنغلق كنسيان نهائي فوق دراما الحب.

بوضعه سيرة آنا في الفضاء الفسيح للعالم الذي انتهت فيه إلى الانصهار بلانهائية الزمن المحكوم بالنسيان، خضع تولستوي للميل الأساسي لفن الرواية. لأنّ السرد كما وُجِدَ منذ الأزمنة الغابرة أصبح رواية حين لم يعد المؤلف يكتفي بقصة "story" بسيطة، بل صار يفتح النوافذ على مصاريعها على العالم الممتد حوله. لذلك انضمت إلى «قصة» «ستائر» أخرى وأحداث وتوصيفات وملاحظات وأفكار، ووجَدَ المؤلف نفسه إزاء مادة معقدة جداً ومتنافرة جداً اضطرته، كمهندس معماري، أن يطبع شكلها؛ وهكذا نال التأليف (المعماري) أهمية أساسية بالنسبة إلى فن الرواية منذ بداية وجوده.

هذه الأهمية الاستثنائية للتأليف هي إحدى السمات الوراثية لفن الرواية؛ تُميزه عن الفنون الأدبية الأخرى، عن المقطوعات المسرحية (حريتها المعمارية محددة حصراً بفترة العرض وضرورة جذب انتباه المشاهد بلا إبطاء) كما تميِّزه عن الشعر. وبهذا الصدد، أليس صادماً إلى حدٍّ ما أن بودلير، الفذ بودلير، تمكن من استخدام البحور الشعرية الإسكندرانية وشكل القصيدة مثلما استخدمتها حشود لا تحصى من الشعراء قبله وبعده؟ ولكن هنا يكمن فن الشاعر: تتبدى أصالته في قوة المخيلة، وليس في البنية المعمارية للمجموع؛ أما جمالية الرواية، بالعكس، لا تنفصل عن بنيتها المعمارية؛ أقول جمالية، لأنّ التأليف ليس مجرد مهارة تقنية؛ بل يحمل في ذاته أصالة أسلوب المؤلف (تأسست جميع روايات دوستوفسكي على المبدأ ذاته للتأليف)؛ وهي سمة هوية لكل رواية مفردة (في داخل

هذا المبدأ المشترك، كل رواية لدوستوفسكي لها بنيتها المعمارية التي لا يمكن تقليدها). ربما أيضاً أهمية التأليف لافتة أكثر في روايات القرن العشرين العظيمة: **عوليس** بتشكيلة أساليبها المختلفة؛ **فِرْديدوركِه** التي تَوَزَّعَتْ حكايتها «التشردية» على ثلاثة أجزاء بواسطة فاصلين مضحكين لا علاقة لهما بسياق الرواية؛ المجلد الثالث من رواية **السائرون نياماً** الذي يدمج في مجموع واحد خمسة «أجناس» مختلفة (رواية، قصة، تحقيق صحفي، شعر، دراسة)؛ رواية **أشجار النخيل البرية** لفوكنر مؤلفة من حكايتين مستقلتين تماماً ولا تلتقيان... إلخ.

عندما سينتهي تاريخ الرواية ذات يوم، ما المصير الذي ينتظر الروايات العظيمة التي ستبقى بعده؟ بعضها لا يمكن أن تروى، وإذاً لا يمكن أن تتكيف (مثل رواية **بانتاغرويل**، رواية **تريسترام شانداي**، مثل **جاك القدري**، مثل **عوليس**). ربما ستستمر في الحياة أو ستختفي كما هي. بعضها الآخر يبدو قابلاً لأن يروى بفضل «القصص» المتضمنة فيها (مثل **آنا كارنينا**، مثل **الأبله**، مثل **المحاكمة**) وإذاً، قابلة للتكيف مع السينما والتلفزيون والمسرح والقصص المصورة، لكن هذه «الاستمرارية» هي وهم! لأنه كي نصنع من رواية مسرحية أو فيلماً، لا بد في البداية من تفكيك تركيبها؛ واختزالها إلى «قصتها» البسيطة؛ والتخلي عن شكلها، لكن ماذا يبقى من عمل فني إذا حرموه من شكله؟ يعتقدون أنهم يطيلون حياة رواية عظيمة بتكييفها، ولا يفتؤون يبنون ضريحاً يوجد على رخامه فقط نقشٌ صغيرٌ يذكرون عليه اسم مَن لم يعُد موجوداً فيه.

ولادة منسية

مَن يتذكر اليوم اجتياح الجيش الروسي لتشيكوسلوفاكيا في آب 1968؟ كان ذلك الاجتياح حريقاً في حياتي. مع ذلك، لو حَرَّرْتُ مذكراتي عن ذاك الزمن، لكانت النتيجة هزيلة ومترعة بالأخطاء والكذبات غير المتعمدة، لكن إلى جانب الذاكرة الواقعية، ثمة ذاكرة أخرى: بدا لي بلدي الصغير محروماً من الفضلة المتبقية من استقلاله، ومُبْتَلَعاً إلى الأبد من عالم أجنبي فسيح؛ اعتقدْتُ أنني ساهمتُ في بداية الأمر باحتضاره؛ وبالتأكيد كان تخميني للحالة خاطئاً؛ لكن رغم خطئي (أو الأصح بفضله) انحفَرَتْ تجربة عظيمة في ذاكرتي الوجودية: عرفْتُ مذاك ما لا يسع لأي فرنسي أو لأي أميركي معرفته؛ عرفْتُ ماذا يعني لرجل حيٍّ موت أمته.

بعد أن سيطرَتْ صورة موتها؛ فَكَّرْتُ في ولادتها، وبالتحديد أكثر في لحظة ولادتها، ونهضتها بعد القرنين السابع عشر والثامن عشر اللذين كانت اللغة التشيكية خلالهما (كانت قديماً اللغة الأم لجان هوس وكومنويس) تتعايش إلى جانب الألمانية كلغة منزلية، بعد اختفاء الكتب والمدارس والإدارات؛ فكرْتُ في الكتّاب والفنانين التشيك إبان القرن التاسع عشر الذين أيقظوا أمة نائمة في زمن قصير على نحو إعجازي؛ فكرتُ في بدريش سميتانا الذي لم يكن يعرف حتى الكتابة بشكل صحيح في اللغة التشيكية، فكتبَ مذكراته باللغة الألمانية ومع ذلك كان الشخصية الأكثر رمزية للأمة. حالة فريدة: كانت لدى التشيك آنذاك، وهم جميعاً ثنائيو اللغة، فرصة للاختيار: الولادة أو عدم الولادة؛ الوجود أو عدم الوجود.

أحدهم وهو هيبر غوردون سشوي تشجع في صياغة جوهر الرهان بلا مواربة: «أما كنا سنغدو أكثر نفعاً للإنسانية لو أننا وحّدنا طاقتنا الروحية في ثقافة أمة عظيمة موجودة على مستوى أرفع بكثير من مستوى الثقافة التشيكية الوليدة؟». ومع ذلك، انتهوا إلى تفضيل «ثقافة وليدة» على الثقافة الناضجة للألمان.

حاولْتُ أن أفهمهم. إلام كان يستند سحر الإغواء الوطني؟ أهي روعة السفر في المجهول؟ أم الحنين إلى ماضٍ غابر عظيم؟ أم سخاء نبيل يفضل الضعف على القوة؟ أم هي متعة الانتماء إلى عصبة أصدقاء طامعين بخلق عالم جديد (ex nihilo)؟ أو خلق أمة كاملة، حتى لو كانت لغتها نصف منقرضة، وليس فقط الشعر والمسرح والحزب السياسي؟ ومع أنه لا تفصلني عن تلك الحقبة سوى ثلاثة أو أربعة أجيال، لكن عجزي عن وضع نفسي مكان أجدادي وعن خلق الحالة الملموسة التي عاشوها في مخيلتي أدهشني.

كان الجنود الروس يجوبون الطرقات، وكنت مذعوراً من فكرة أن قوة ساحقة ستمنعنا عن أن نكون ما كنّاه، وكنت متأكداً في الوقت نفسه، وأنا مذهول، من أنني لم أعرف كيف ولماذا أصبحنا ما نحن عليه؛ وحتى لم أكن واثقاً أنني اخترت قبل قرن أن أغدو تشيكياً. لم تكن معرفة الأحداث التاريخية هي التي تنقصني. كنت أحتاج إلى معرفة أخرى، تلك التي بلغتْ، كما قال فلوبير، «روح» حالة تاريخية، والتي أدركتْ محتواها الإنساني. لعلّ رواية عظيمة، كان بمقدورها أن تُفهمني كيف عاش التشيك آنذاك قرارهم. والحال هذه، لم تُكْتَبْ مثل هذه الرواية. وهذه واحدة من الحالات التي لا يمكن فيها استدراك غياب رواية عظيمة.

نسيان لا يُنسى

بعد بضعة أشهر، غادرتُ بلدي الصغير المختطَف إلى الأبد، وألفيتُ نفسي في المارتينيك. ربما رغبتُ لبعض الوقت في نسيان حالتي كمهاجر، لكن ذلك كان مستحيلاً: كنت مفرط الحساسية كما هو حالي إزاء مصير البلدان الصغيرة، فقد ذكّرني كل شيء هناك ببلدي بوهيميا؛ سيَّما أنّ لقائي بالمارتينيك حدث عندما كانت ثقافتها تبحث بشغف عن شخصيتها الخاصة.

ماذا كنتُ أعرف عن تلك الجزيرة آنذاك؟ لا شيء. ما عدا اسم إيمي سيزير الذي قرأتُ له في سنّ السابعة عشرة قصيدة مترجمة منشورة بعد الحرب مباشرة في مجلة تشيكية طليعية. كانت المارتينيك بالنسبة لي جزيرة إيمي سيزير. والحقيقة أنها بدت لي كذلك حين وَطِئَتْها قدماي. كان سيزير آنذاك عمدة فور- دو- فرانس. شَهِدْتُ في كلّ الأيام قرب دار العمدة حشوداً تنتظره لتتحدث إليه، لتبوح له وتسأله المشورة. وبالتأكيد، لن أرى بعد ذلك أبداً مثل هذا الاتصال الحميمي والمادي بين الشعب ومن يمثله.

عرفتُ حق المعرفة الشاعر كمؤسس لثقافة وأمة في أوروبا الوسطى؛ هكذا كان آدم ميكيوفيتش في بولونيا، وسيان دور بيتوفي في هنغاريا وكارل هينيك ماشا في بوهيميا، لكن ماشا كان شاعراً ملعوناً وميكيوفيتش مهاجراً، وبيتوفي ثورياً فتياً قتل في معركة عام 1849. لم يُتَحْ لهم أن يعرفوا ما عَرَفَهُ سيزير: الحب المعلَن صراحة من مواطنيه. ومن ثم، لم يكن سيزير رومنتيكياً من القرن التاسع عشر، بل هو شاعر حديث، وريث رامبو وصديق السرياليين. وإذا

كان أدب البلدان الصغيرة في أوروبا متجذراً في الثقافة الرومانسية، فإن ثقافة المارتينيك (وكل جزر الأنتيل) وُلِدَت (وهذا ما يذهلني!) من جمالية الفن الحديث!

هذه قصيدة الشاب سيزير التي أطلقت كل شيء: **دفتر عائد إلى الوطن الأم** (1939)؛ عودة زنجي إلى إحدى جزر الزنوج في الأنتيل؛ وبلا أية رومانسية أو مثالية (لا يتحدث سيزير عن السود، بل يتحدث عمداً عن الزنوج)، تسأل القصيدة بقسوة: **من نحن**؟ يا إلهي، في الحقيقة، مَن هؤلاء السود في الأنتيل؟ لقد أُبْعِدوا إلى هناك في القرن السابع عشر من أفريقيا؛ لكن من أين بالضبط؟ وإلى أية قبيلة ينتمون؟ ما كانت لغتهم؟ كان الماضي منسياً. معدوماً بالمقصلة. معدوماً بالمقصلة عبر رحلة طويلة في عنابر السفن بين الجثث والصراخ والنحيب والدماء والانتحارات والقتلة؛ ولم يتبقَّ شيء بعد المرور بهذا الجحيم؛ لا شيء سوى النسيان: **النسيان الأساسي والمؤسس**.

حَوَّلَت صدمة النسيان غير المنسية جزيرة العبيد إلى مسرح أحلام؛ لأنه بالأحلام فقط استطاع المارتينيك تخيل وجودهم الخاص وإبداع **ذاكرتهم الوجودية**؛ فقد رَفَعَتْ صدمة النسيان غير المنسية الرواة الشعبيين إلى مرتبة **شعراء الهوية** (ولكي يثني عليهم، كتب باتريك شاموازو مُؤَلَّفَه **سوليبو الرائع**) وسيوصي فيما بعد بإرثهم الشفاهي العظيم، بفانتازياتهم وجنونهم، للروائيين. أحببتُ أولئك الروائيين دوماً؛ كانوا قريبين مني على نحو غريب (ليس فقط المارتينيك، بل وأيضاً الهايتيين، رينيه دوبستر، المهاجر مثلي، جاك ستيفن أليكسي الذي أُعْدِمَ عام 1961 مثلما أعدم في براغ قبله

بعشرين عاماً فلاديسلاف فانكورا، حبي الأدبي الأول)؛ كانت رواياتهم مبتكرة جداً (يلعب فيها الحلم والسحر والفنتازيا دوراً استثنائياً) وهامة ليس فقط لجزرهم، بل (وهذا أمر نادر أشدِّد عليه) ولأجل فن الرواية الحديث، ولأجل الأدب العالمي (Weltliteratur).

أوروبا المنسية

ونحن في أوروبا، مَن نكون؟

أفكر في عبارة كتبها فريدريك سكلوجل في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر: «الثورة الفرنسية، و(Wilhelm Meister) لغوته و(Wissenschaftslehre) لفيختته هما أعظم اتجاهات عصرنا (die grössten Tendenzen des Zeitalters)». هذه هي أوروبا، تضع رواية وكتاباً فلسفياً على المستوى ذاته لحدث سياسي عظيم؛ إنها أوروبا المولودة مع ديكارت وسرفانتس: أوروبا الأزمنة الحديثة.

يصعبُ علينا أن نتخيل أحدهم وقد كتب منذ ثلاثين عاماً (على سبيل المثال): إنهاء الاستعمار ونقد التقنية لهايدغر وأفلام فلليني يجسدون أعظم اتجاهات عصرنا. لم تعُد هذه الطريقة في التفكير تستجيب لروح العصر.

واليوم؟ من سيتجرّأ على إعطاء الأهمية ذاتها لنتاج ثقافي (في الفن والفكر) و(مثلاً) لاختفاء الشيوعية في أوروبا؟

ألم يعد يوجد نتاج بمثل هذه الأهمية؟

أم أننا فقدنا القدرة على تمييزه؟

ليس لهذه الأسئلة معنى. لم تعُد أوروبا الأزمنة الحديثة موجودة. ولم تعُد أوروبا التي نحيا فيها تبحث عن هويتها في مرآة فلسفتها وفنونها.

لكن أين هي إذاً المرآة؟ أين سنبحث عن وجهنا؟

الرواية كرحلة عبر القرون والقارات

تتألف رواية **القيثارة والظل** (1979) لأليخو كاربانتييه من ثلاثة أجزاء. يجري الجزء الأول في تشيلي بداية القرن التاسع عشر حيث يقيم بابا المستقبل بيو التاسع لبعض الوقت؛ فبعد أن اقتنع أن اكتشاف القارة الجديدة هو الحدث الأكثر مدعاة لفخر العالم المسيحي الحديث قرر أن ينذر نفسه لتعميد كريستوف كولومبس. الجزء الثاني يعيدنا إلى حوالي ثلاثة قرون إلى الخلف: يروي كريستوف كولومبس بنفسه المغامرة العجيبة لاكتشافه أميركا. في الجزء الثالث، بعد حوالي أربعة قرون من موته، يحضر كريستوف كولومبس، وهو غير مرئي، جلسة المحكمة الكنسية التي ترفض تعميده، وذلك بعد نقاش علمي مستفيض بقدر ما هو فانتازي (فنحن في عصر لم تعُد فيه جبهة عدم مشابهة الواقع مراقبة بحسب رأي كافكا).

تكامل العصور التاريخية المختلفة في تأليف وحيد - هو إحدى هذه الإمكانات الجديدة، غير المتصوّرة قديماً، التي انفتحت أمام فنّ الرواية في القرن العشرين منذ أن استطاع أن يخترق بسحره الحدود

إلى علوم النفس الفردية ويعكف على الإشكالية الوجودية بمعناها العريض والعام وفوق الفردي؛ أعود مرة أخرى أيضاً إلى رواية **السائرون نياماً** التي يتوقف فيها هيرمان بروخ عند ثلاث حقب تاريخية منفصلة، ليشير إلى الوجود الأوروبي المنجرف في سيل «انحطاط القيم»، ثلاث درجات كانت أوروبا تنزل بوساطتها نحو الانهيار النهائي لثقافتها ولسبب وجودها.

دشّن بروخ طريقاً جديداً للشكل الروائي. هل يوجد عمل كاربانتييه على هذا الطريق نفسه؟ أجل بالتأكيد. ولا يمكن لأيّ روائي عظيم أن يخرج من تاريخ الرواية، لكن وراء الشكل المتشابه تختفي مآرب مختلفة. فكاربانتييه لا يسعى عبر المواجهة بين العصور التاريخية المختلفة إلى حلّ لغز غراند آغوني؛ إنه ليس أوروبياً؛ ولم تزل عقارب ساعته الحائطية بعيدة عن منتصف الليل (الساعة الحائطية للأنتيل وأميركا الأتينية بكاملها)؛ وهو لا يتساءل: «لماذا علينا أن نختفي»، بل: «لماذا توجب علينا أن نولد».

لماذا توجَّب علينا أن نولد؟ ومن نحن؟ وما هي أرضنا، (terra nostra)؟ لن يفهم أحد إلا النذر اليسير إن اكتفى بسبر لغز الهوية بمساعدة ذاكرة استبطانية محضة؛ كان بروخ يقول إنه لأجل الفهم، ينبغي المقارنة؛ ينبغي إخضاع الهوية لتجربة المواجهات؛ ينبغي مواجهة الثورة الفرنسية (مثل كاربانتييه في رواية **عصر الأنوار**، 1958) بنسخها الأنتيلية (المقصلة الباريسية بمقصلة غادولوب)؛ ينبغي أن يتآخى مستوطن مكسيكي من القرن العشرين (في رواية **الباروك الملموس** لكاربانتييه، 1974) في إيطاليا مع هايندل وفيفالدي وسكارلاتي (وحتى مع سترافينسكي وأرمسترونغ، في

الساعات المتأخرة من حفلة شراب!) ويجعلنا نشهد على هذا النحو مواجهة فانتازية لأمريكا اللاتينية مع أوروبا؛ لا بدّ لحب عامل وعاهرة في رواية **خلال طرفة عين** (1959) لجاك ستيفين أليكسي أن يجري في ماخور هاييتي على خلفية عالم غريب تماماً يتمثل بزبائن من بحارة أميركا الشمالية؛ لأنّ مواجهة الغزاة الإنكليز والإسبان لأميركا منتشرة في كلّ مكان. يقول بطل رواية كارلوس فوينتس (**العجوز غريغو** 1983) وهو عجوز أميركي شمالي مخدوع بالثورة المكسيكية: «افتحي عينيك يا سيدة هارييت، وتذكّري أننا قتلنا هنودنا الحمر ولم نمتلك قط الشجاعة للزنا مع النساء الهنديات كي ينتج عن ذلك بلد خلاسي على الأقل»؛ بهذه الكلمات أُدْرَكَ الفرق بين الأميركيتين وفي الوقت نفسه أدرك نموذجين متناقضين للقسوة: نموذج راسخ في الاحتقار (يفضِّل القتل عن بعد دون أن يلمس العدو وحتى دون أن يراه) ونموذج يتغذى من الاتصال الحميمي الدائم (الذي يرغب بالقتل وهو ينظر في عيني عدوه)...

شغف المواجهة عند جميع هؤلاء الروائيين هو في الوقت نفسه الرغبة بالهواء، بالفضاء، بالتنفس: الرغبة بأشكال وصيغ جديدة؛ أفكر في رواية **أرضنا** (1975) (*Terra Nostra*) لفوينتس، تلك الرحلة العظيمة عبر القارات والقرون؛ نصادف فيها دوماً الشخصيات ذاتها التي تتناسخ تحت الاسم نفسه في عصور مختلفة، بفضل فانتازيا المؤلف الشملة؛ حضور تلك الشخصيات يؤكّد وحدة التأليف الذي ينتصب في تاريخ الأشكال الروائية، بغرابة، على الحدود القصوى للممكن.

مسرح الذاكرة

في رواية أرضنا (*Terra Nostra*) هناك شخصية عالم مجنون يمتلك مختبراً غريباً، «مسرح الذاكرة»، تتيح له فيه آلية فنتازية من القرون الوسطى أن يعرض على شاشة جميع الأحداث التي تحصل وأيضاً تلك التي ربما كانت ستحصل؛ برأيه، هناك إلى جانب «الذاكرة العلمية»، ثمة «ذاكرة الشاعر» التي تحتوي «المعرفة الكلية لماضٍ كلي» وذلك بتجميعها للتاريخ الواقعي وجميع الأحداث التي كانت ممكنة.

كما لو أن عالمه المجنون ألهمه، يُخْرج فوينتس في رواية أرضنا (*Terra Nostra*) شخصيات تاريخية من إسبانيا، ملوك وملكات، لكن مغامرتهم لا تشبه ما جرى حقيقة؛ وما يعرضه فوينتس على شاشة «مسرح الذاكرة» ليس تاريخ إسبانيا؛ بل هو تنويع فنتازي على ثيمة تاريخ إسبانيا.

يجعلني هذا أفكر في فقرة مضحكة للغاية من رواية هنري الثالث (1974) لكازيميير برانديس: في جامعة أميركية، يَدْرُسُ مهاجر بولوني تاريخ أدب بلده؛ وبما أنه يعلم أنه ليس هناك مَن يعرف عن هذا الأدب شيئاً، لذلك يختلق على سبيل التسلية أدباً وهمياً، مؤلفاً من كتاب وأعمال لم ترَ النور قط. يتأكد في نهاية العام الجامعي، وهو يشعر بخيبة أمل غريبة، أن ذلك التاريخ المتخيَّل لا يتميز عن الحقيقي بأيّ شيء أساسي. فهو لم يختلق شيئاً ما كان بمقدوره أن يحدث، كما أنّ ألاعيبه تعكس بأمانة معنى الأدب البولوني وماهيته.

كان لدى روبيرت موزيل أيضاً «مسرح للذاكرة»؛ راح يراقب فيه نشاط مؤسسة قوية في فيينا، «الحدث الموازي»، التي تُحَضِّر للاحتفال السنوي لإمبراطورة في العام 1914 بقصد أن تجعل منه عيداً عظيماً لرابطة السلام الأوروبية (أجل، مزحة أخرى سوداء هائلة!)؛ حَبَكَ كلّ حدث رواية الرجل بلا خصال، الممتدة على ألفي صفحة، حول هذه المؤسسة الهامة الفكرية والسياسية والدبلوماسية والعالمية التي لم توجد قط.

مفتوناً بأسرار وجود الإنسان الحديث اعتبر موزيل الأحداث التاريخية (أستشهد بذلك) بمثابة (vertauschbar) (يمكن أن تتبادل فيما بينها ويمكن أن تُستبدل)؛ لأنّ تواريخ الحروب وأسماء المنتصرين والمهزومين والمبادرات السياسية المختلفة تنجم عن لعبة تنويعات وتبادلات عينت حدودها قوى عميقة ومتوارية. وغالباً ما تتبدى هذه القوى بطريقة كاشفة في تنويع آخر للتاريخ أكثر من الطريقة التي تحققت فيها بالمصادفة.

وعي الاستمرارية

أنت تقول لي هم يمقتونني؟ لكن ما المقصود بـ«هم»؟ كل واحد يمقتك بطريقة مختلفة وثِقْ أن بينهم هناك من يحبك. بواسطة لعبة الخفة، تعرف قواعد اللغة كيف تُحَوِّلُ الكثير من الأفراد إلى كائن واحد، ذاتٍ واحدة، «ذاتية (subjectum)» وحيدة تسمى «نحن» أو «هم» لكنها غير موجودة بوصفها حقيقة ملموسة. توفي العجوز آدي وسط عائلته الكبيرة. ويروي فوكنر (في رواية بينما أحتضر،

1930) رحلته الطويلة في النعش نحو مقبرة في ركن ناءٍ من أميركا.
بطل القصة هم جماعة، أسرة؛ وهذه جثتهم ورحلتهم، لكن فوكنر يحبط خديعة الجمع بواسطة شكل الرواية: لأنه ليس هناك راوٍ وحيد إنما الشخصيات ذاتها (ثمة خمس عشرة شخصية) هي التي تروي (على امتداد ستين فصلاً قصيراً)، كل واحدة على طريقتها، هذا الجذر المتجدد.

الميل إلى تقويض الخدعة القواعدية للجمع ومعها سلطة الراوي الوحيد، هو ميل مؤثر جداً في هذه الرواية لفوكنر، وموجود في فن الرواية منذ بداياتها، من الأصل، بوصفه إمكانية، وبطريقة شبه مبرمجة، في شكل «رواية الرسائل» الشائعة جداً في القرن الثامن عشر. هذا الشكل قلَبَ على الفور علاقة القوى بين «القصة» والشخصيات: لم يعُد منطق «القصة» هو الذي يقرِّر من تلقاء نفسه أية شخصية ستدخل إلى مشهد الرواية وفي أية لحظة، هذه المرة تحرَّرت الشخصيات وحظيت بملء حريتها في الكلام، وأصبحت هي ذاتها سيدة اللعبة؛ لأنّ الرسالة هي، بالتعريف، اعتراف مراسل يتحدث عمّا يريده، متحرِّر من الشرود والانتقال من موضوع إلى آخر.

تعتريني الدهشة حين أفكر في شكل «رواية الرسائل» وممكناتها الفسيحة؛ وكلما أمعنتُ التفكير فيها، تبدى لي أكثر أنّ هذه الممكنات ظلَّت غير مستثمرة، وحتى غير مُدْرَكَة: آهٍ، بأيّ فطرة كان سيسع مؤلفاً أن يضع جميع الاستطرادات والوقائع والأفكار والذكريات في مجموعٍ مدهش وأن يقارن الروايات والتأويلات المختلفة للحدث نفسه! للأسف، حظيت «رواية الرسائل» بمؤلف

مثل ريتشاردسون ومثل روسو، لكنها لم تحظَ بأيّ مؤلف مثل لورانس شتيرن؛ تخلَّت عن حريتها بعد أن نوّمتها مغناطيسياً سلطة «القصة» المستبدة. وأتذكر العَالِم المجنون لفوينتس وأقول في سري إن تاريخ أي فن («الماضي الكلي» لفن) ليس مصنوعاً فقط ممّا أبدعه هذا الفن، بل وأيضاً ممّا كان بمقدوره إبداعه، من جميع أعماله المنجزة كما من أعماله الممكنة وغير المتحققة؛ لكن لا بأس؛ بقي من جميع «روايات الرسائل» كتاب عظيم جداً قاوم الزمن: **العلاقات الخطرة** (1782) لشودرلو دو لاكلو؛ بهذه الرواية أفكر حين أقرأ رواية **بينما أحتضر**.

لا ينتج عن تشابه هذين العملين أن أحدهما تأثر بالآخر، بل إنهما ينتميان إلى التاريخ ذاته للفن ذاته ويتناولان مشكلة كبيرة يطرحها هذا التاريخ عليهما: مشكلة السلطة التعسفية للراوي الوحيد. ومع أن فترة زمنية مديدة للغاية فصلت بينهما، إلا أن هذين العملين استولت عليهما الرغبة ذاتها في كسر هذه السلطة وخلع الراوي عن العرش؛ (وتمردهما لا يستهدف فقط الراوي برأي النظرية الأدبية، بل ويهاجم أيضاً السلطة البشعة لهذا الراوي الذي يحكي للإنسانية منذ زمن سحيق رواية وحيدة أيّدها وفرضها كل ما هو كائن). إذا نظرنا إليه على خلفية رواية **العلاقات الخطرة**، فإنّ شكل رواية فوكنر غير المعتاد يُظْهِر كل معناها العميق مثلما تجعل رواية **بينما أحتضر**، على العكس، الإقدام الفني الهائل لـ لاكلو محسوساً، فاستطاع أن يضيء «قصة» وحيدة من زوايا متعددة وأن يجعل من رواية كرنفالاً للحقائق الفردية ولنسبيتها التي لا تقهر.

يمكنني أن أقول ذلك عن جميع الروايات: يصوغ تاريخها

المشترك علاقات متبادلة كثيرة تضيء معناها وتطيل أمد إشعاعها وتحميها من النسيان. ماذا كان سيبقى من فرانسوا رابليه لو أن شتيرن وديدرو وغومبروفيتش وفانكورا وغراس وغادا وفوينتس وغارسيا ماركيز وكيس وغويتسولو وشاموازو ورشدي لم يجعلوا صدى جنونهم يتردد في رواياتهم؟ على ضوء رواية **أرضنا** (1975) تكشف رواية **السائرون نياماً** (1929-1932) كل دلالة حداثتهما الجمالية التي لم تكد تكن محسوسة في فترة صدورهما، وفي جوار هاتين الروايتين، تكف رواية **آيات شيطانية** (1991) لسلمان رشدي عن أن تكون حدثاً سياسياً عابراً، وتغدو عملاً عظيماً يوسع الممكنات الأكثر جرأة للرواية الحديثة بمقارنتها الحلمية للعصور والقارات. **وعوليس!** وحدها يمكن أن تتضمن ما أَلَّفَه الشغف القديم لفن الرواية إزاء سر اللحظة الحاضرة، إزاء الغنى المكنون في ثانية وحيدة من الحياة، إزاء الفضيحة الوجودية للامعنى. وإذا ما وُضِعَت **عوليس** خارج سياق الرواية، فإنها لن تكون سوى نزوة وإفراط غير مفهوم للجنون.

وإذا ما انتزعنا الأعمال الفنية من تاريخ فنونها، فإنه لن يظلّ لها أهمية تذكر.

أبدية

مضت عصور مديدة لم يكن الفن يسعى خلالها إلى الجديد، بل كان يتفاخر بالتعبير عن جمال التكرار وتوطيد التقليد والتأكيد على رسوخ حياة جماعية؛ لم يوجد الرقص والموسيقى آنذاك إلا في إطار

طقوس اجتماعية، قداسات وأعياد. وذات يوم، في القرن الثاني عشر، راودت أحد موسيقيي الكنيسة في باريس فكرة إضافة صوت طباقي إلى الترتيل الغريغوري، الذي بقي على حاله منذ قرون. ظلّ اللحن الأساسي دوماً هو ذاته، سحيق القدم، أما الصوت الطباقي (المصاحب) فصار ابتكاراً أفضى إلى ابتكارات أخرى، إلى طباق (مصاحبة) ثلاثة أصوات، أربعة، ستة، وإلى أشكال بوليفونية ازدادت تعقيداً وإدهاشاً. وبما أنهم لم يَعودوا يُقلدون ما ابْتُكِرَ من قبل، خسر أولئك المؤلفون الأسماء المغفلة، وأضاءت أسماؤهم، كمصابيح منتصبة، خطاً يتجه نحو البعيد. وبعد أن بدأت الموسيقى تحليقها، صارت لعدة قرون، تاريخ الموسيقى.

جميع الفنون الأوروبية حلّقت هكذا، كل واحد منها في موعده، واستحالت إلى تاريخها الخاص. تلك كانت معجزة أوروبا العظيمة: ليس فنها، بل فنها المتحول إلى تاريخ.

للأسف، زمن المعجزات قصير. ومن يحلّق، سيهبط يوماً. يعتريني القلق وأنا أتخيل يوم سيكفّ الفن عن السعي إلى قول المطلق وسيضع نفسه ثانية، صاغراً، في خدمة الحياة الجماعية التي ستتطلب منه أن ينتج جمالية التكرار ويساعد الفرد على الاندماج، بسلام وفرح، في نسق الوجود.

لأن تاريخ الفن زائل. أما ثرثرته فأبدية.

المحتويات

ميلان كونديرا

الستارة

يقدم ميلان كونديرا في هذا الكتاب هدية عظيمة للأدب. في هذا البحث المكرس لعالم الرواية، الغني بالذكاء والإبداع، يمزق الكاتب الستارة التي تحجب حقيقة العالم وحقيقة الأدب ووجودنا.

في هذا العمل، يتابع كونديرا بحثه الدؤوب في فن الرواية، «هذا القصر الخالد العصي على النسيان». يُنَقِّلُ بصره بين الروائيين وأعمالهم الأدبية المنصرمة، مفتشاً في فن الرواية عن اكتشاف سر الطبيعة الإنسانية.

إنها تأملات وقراءات وتساؤلات، حكايات ولقاءات وذكريات شخصية أيضاً، تنم عن حب دفين للحياة، وتغذّي بحث كونديرا عن طرق لمعرفة روح العالم والطبيعة البشرية. إنه كتاب ألمعي يحثنا على قراءة وإعادة قراءة مؤلفين يحبهم فأدخلهم في دائرة الذكاء الحميدة مرة أخرى. إنها دعوة للقراءة، عبر رحلة تجتاز القارات والقرون وتنتهي بهذه الرسالة للمؤلف: «الأمر الوحيد الذي يبقى لنا إزاء هذه الهزيمة المحتومة التي ندعوها الحياة هو محاولة فهمها. وهنا يكمن سبب وجود فن الرواية».

«القراءة طويلة أما الحياة فقصيرة». قراءة ممتعة!

لوحة الغلاف لجان فوتربيه

ISBN 978-9953-68-777-3
9 789953 687773

المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء: ص. ب. 4006 (سيدنا)
بيروت: ص. ب. 113/5158
markaz.casablanca@gmail.com
cca_casa_bey@yahoo.com